

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Stefan Segi

Peneřina, těžká dřina
Poetika hlavního proudu českého hiphopového textu

Big Pimpin´
The Poetics of Czech Hip Hop Mainstream

Praha, 2011

Vedoucí práce:
Ing. Pavel Janáček, Ph.D.

Poděkování

V první řadě děkuji vedoucímu této práce Ing. Pavlu Janáčkovi, Ph.D. Jeho trpělivost a rady byly neocenitelné.

Velký dík patří také mé rodině za neutuchající podporu, která přestála i poslech studijního materiálu.

Zvláštní zmínku zasluhují také Barbora Matiašová za řadu přínosných poznámek, Markéta Kuchařová za pomoc při vytváření notového záznamu, Hana Enderlová za pomoc s versologií a Jakub Machek, který se nebál zapůjčit jinak jen těžko dostupnou odbornou literaturu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze 30. července 2011

Abstrakt

Tato práce se zaměřuje na poetiku českého hiphopového textu. Zabývá se specifickými významy, které text může zaujímat v rámci úzce vymezené subkultury, i jeho závislostí na širším kulturním a společenském kontextu. Práce těží též z komparativní metody, která se vzhledem k transkulturnímu přenosu žánru ukázala být velice přínosnou. Předmětem zkoumání je také vztah hudební a textové složky v rámci jedinečné realizace v podobě hudební nahrávky či koncertu.

Seznam klíčových slov

hiphop, rap, písňový text, populární kultura, subkultura

Abstract

This thesis is focused on the poetics of czech hip hop lyrics. It deals with meanings lyrics can possess inside the frame of different models of youth subcultures or in context of dominant culture. The comparative method showed being of good use because of cultural transfer, that lies in the very basics of hip hop music and culture. The relation between music and lyrics in a whole of single performance, whether is it concert or record, is also an important topic of this research.

Key words

hip hop, rap, popular culture, lyrics, subculture

OBSAH

Úvod	8
1. Hiphopový text a hiphopová (sub)kultura	10
1.1 Co je hiphop	10
1.2 Funkce hiphopu v rámci kultury	11
1.3 Teorie a praxe subkultury	12
1. 4 Česká hiphopová subkultura	14
1.5 Stručné dějiny českého hiphopu	15
1.5.1 Proč PSH	17
1.6 Metoda	17
2. Hudba, verše a formy	19
2. 1 Koherence a interference	20
2.2 Epika a dialog	23
2.3 Street talk a second hand	27
2.4 Globální a lokální	28
3. Identita	30
3.1 Jméno	30
3.2 Já	36
3.2.1 Bildungsrap	37
3.2.2 Sexuální superiorita	38
3.2.3 Věčný cyklus	41
3.3 My	42
4. Cool vs. Real	44
4.1 Co je cool?	45
4.2 Co je real?	47
4.3 Real vs. Cool	48
4.4 Syntéza?	51
5. Prostor a čas	52
5.1 Cesta štrýtu	52

5.2 Dějiny expanze	57
5.3 Správný čas	63
6. Druhá strana	65
6.1 Proti všem?	65
6.2 Proti sobě	68
7. Síla slova, síla rapu	72
7.1 Kouzelný lektvar	72
8. Masky, ironie, jednota a ambivalence	77
8.1 Drama	77
8.2 Ironie	79
8.3 Disonance	80
8.4 Ambivalence	82
8.5 Harmonie	83
Závěr	84
Bibliografie	86
Přílohy	90
Obsah CD	91
Texty k CD	92

ÚVOD

Problematika populární kultury zažívá v posledních patnácti letech i v českém prostředí vzestup zájmu ze strany literárních vědců, kulturních teoretiků a historiků médií. Materiálem pro výzkum se stává kultura normalizace, televizní seriály, komiks, velká pozornost je věnována kultuře 50. let, obrozenským knížkám lidového čtení, v menší míře zábavné četbě vznikající v poslední třetině 19. století.

Poněkud stranou pozornosti dosud stál písňový text v populární hudbě, přestože jde o sociálně nejvlivnější druh veršované lyriky i epiky vůbec. Pozornost literárních vědců nebo hudebních publicistů se, pokud jde o moderní dobu, zatím soustřeďovala převážně na text „písničkářů“, tj. texty folku nebo protestsongu, popřípadě na texty bluesové (zejména „literárních“ básníků, viz Janoušek, 2008), na texty ze zakladatelského období moderního českého popu a rocku v 60. letech.

Ačkoliv písňový text někdy bývá z oblasti literárněvědného zkoumání vyloučen, ve shodě s Jiřím Trávníčkem se domníváme, že „jde o otázku funkce: respektujme spojitý účinek obou kódů (hudebního a slovesného, pozn. aut.), tedy specifickou funkci písňového textu, ale nebojme se s ním zacházet jako s textem; jen takto jsme totiž schopni objevit jeho skryté, dosud neviditelné estetické možnosti“ (Trávníček, 2003). Domníváme se tedy, že analýzu písňových textů literárněvědnými metodami lze považovat za produktivní. Základními vodítky pro tento druh analýzy bývají sémiologie Rolanda Barthesa (Barthes, 2007) a kulturní studie, s akcentem na populární kulturu reprezentované nejvýrazněji Johnem Fiskem (Fiske, 1992)

Náš přístup je dvojitý: na jedné straně sledujeme souvislost hiphopového textu s kulturním mechanismem subkultury – zde vycházíme ze semiotiky kultury v podání tartuské školy a zároveň z metodologických podnětů angloamerických kulturních studií a kulturní antropologie (CCCS, Fiskeho pojetí atd.). V tomto širším kontextu pozorujeme, jak je hiphopový text produkován svou subkulturou a jak je zároveň tato subkultura produkována hiphopovým textem, přičemž sama subkultura i její „text“ je pro nás předmětem komparativní úvahy zejména v konfrontaci s projevy hiphopu z USA. V užším pohledu pak pozorujeme

hiphopovou skladbu prizmatem muzikologie (rytmický rozbor) a poetiky, popisujeme hiphopový text jako text literární určený pro specifické komunikační příležitosti, tedy jako literární text sui generis.

1. HIPHOPOVÝ TEXT A HIPHOPOVÁ (SUB)KULTURA

J. M. Lotman a B. A. Uspenskij chápou kulturu jako mechanismus vytvářející soubor textů a texty jako realizaci kultury (Lotman, Uspenskij, 2003). Při snaze adekvátně uchopit a popsat poetiku hiphopového textu je tedy třeba zabývat se nejprve jeho specifickým postavením v rámci hiphopové subkultury.

1.1 Co je hiphop

Slovo hiphop je tvořeno konglomerátem různých významů, jejichž rozplétáním bychom mohli zaplnit samostatnou studii. Pro naše potřeby ovšem bude stačit toliko základní vymezení.

V první řadě se jedná o hudební směr, který se objevil v druhé polovině sedmdesátých let v černošské čtvrti New Yorku jménem Bronx. Místní DJs¹ si opatřili mohutné soundsystémy² a začali pořádat pouliční anebo klubové večírky, na kterých pouštěli funkové³ a soulové nahrávky. Brzy si všimli, že na některé pasáže publikum reaguje lépe než na jiné. Shodou okolností se jednalo o instrumentální „breaky“⁴ tvořené přechody bicích. DJs poté manipulací s LP deskami tento break protahovali a přitom verbálně povzbuzovali posluchače k větší aktivitě. Brzy tuto komunikační funkci převzal MC čili rapper, který povzbuzování nahradil rapováním, tedy rytmickou deklamací slovesného útvaru, který je blízký písňovému textu či poezii.

K hiphopu jako hudebnímu směru se velice brzy přidal breakdancing, tedy zvláštní sólový anebo skupinový tanec, který na pouličních mejdanech představili příslušníci portorikánské diaspory v New Yorku (George, 2004). Hiphop se záhy stal značně populární také mezi tvůrci graffiti, a to do té míry, že graffiti bývá považováno za součást hiphopové kultury.

A právě „hiphopová kultura“ je druhým z významů slova hiphop. Ve své původní, ideální formě představuje jakousi jednotu hudby, slova, tance a životního stylu obecně.

¹ Zkratka pro diskdžokej.

² Tedy systém zesilovačů a reproduktorů.

³ Nahrávky Jamese Browna Funkadelic, ale třeba i Led Zeppelin dodnes rapeři využívají jako hudební podklad.

⁴ Mezihrý.

Hiphop je nejúspěšnějším, respektive nejprodávanějším hudebním stylem současnosti, především díky černošským interpretům a bílému publiku. Zatímco hiphopová alba povětšinou vedou hitparády, popové hvězdy si nechávají od známých raperů nahrát alespoň mezihry, kdysi vyhrazené instrumentálním sólům. S mezinárodním úspěchem hiphopové hudby nastal také rozmach hiphopu jako kultury, která pronikla v různých formách do zemí celého světa.

Oba hlavní významy slova hiphop spolu do značné míry korelují, ale v žádném případě se nepřekrývají. Ve své práci se proto budeme snažit oba významy co nejjednoznačněji rozlišovat. Zájemce o hlubší studium hiphopu, ať už jako hudby nebo životního stylu, bychom rádi odkázali na knihu Karla Veselého *Hudba ohně* (Veselý, 2010), která si svojí erudovaností v ničem nezadá s obdobnou literaturou světovou.

1.2 Funkce hiphopu v rámci kultury

Podle konceptu homologie Clauda Lévi-Strausse existuje symbolická korespondence mezi hodnotami a životními styly skupiny, mezi jejími subjektivními zážitky a hudebními formami, kterými vyjadřuje své prvotní zájmy. (Carrabine, 2010). Paul Willis k tomu dodává, že „subkultury jsou strukturovány tak, aby rozličné aspekty životního stylu jeden do druhého zapadaly a tvořily jeden celek“ (tamtéž). Toto je pojetí, ze kterého budeme vycházet. Hiphop pro nás bude formou umění, která je úzce svázána se stylem a s hodnotami subkultury, se kterou sdílí jméno.

Nemůžeme nicméně propadat iluzi, jak se to stávalo mnohým před námi, že hiphopový text je odrazem či vyjádřením kultury jako takové. Naopak, při bližším pohledu narážíme na velice spleť systém produkce a recepce, na důraz na opravdovost na straně jedné a silnou stylizaci a ironii na straně druhé. Můžeme sledovat složité procesy vytváření individuálních i kolektivních identit, které se k sobě hlásí i proti sobě vymezují. Setkáváme se se silným vztahem k tradici i s jejím popřením a potlačením. Než se začneme zabývat funkcí jednotlivých prvků v celku hiphopového textu, musíme nejprve vymezit subkulturu, ke které patří.

1. 3 Teorie a praxe subkultury

V průběhu dvacátého století se objevila řada přístupů k vymezení pojmu subkultury. Hlavními východisky pro nás mohou být tři základní pojetí subkulturní problematiky. Jedná se o postupy takzvané Chicagské školy, školy Birminghamské (známé také pod zkratkou CCCS, tedy Centre for Contemporary Cultural Studies) a takzvaných post-subcultural studies, která zpochybňují adekvátnost pojmu subkultura.

V nejširším slova smyslu si můžeme pomoci definicí, kterou uvádí Smolík (Smolík, 2010): „Termín subkultura se v sociologickém pojetí vztahuje na specifickou skupinu, která je tvůrkyní a nositelem zvláštních, odlišných norem, hodnot vzorců chování a životního stylu, i když se podílí na fungování širšího společenství.“

Teorie subkultury obecně vychází z Tonniesova konceptu polaritu mezi Gemeinschaft a Gesellschaft (česky někdy překládáno jako společenství a společnost). Gesellschaft je bytostně moderní, individualistickou formou společenské organizace, zatímco Gemeinschaft představuje alternativní strukturu, v tomto případě rodinu nebo uzavřené národní společenství. (Gelder, 2004). Aniž bychom zabíhali hlouběji do stále aktuální problematiky, vybereme si z Tonniesovy koncepce pro účely své práce model duality dvou kultur a také základní popis moderní společnosti jako individualistické a zaměřené na výkon.

První ucelenou teorii subkultury nabídl ve dvacátých a třicátých letech Chicagská škola. Předpona „sub“ zde opravdu znamená spodní, nízký. Výzkum se tehdy zaměřoval především na tuláky a vagabundy. Příznačná je v tomto ohledu práce Nela Andersona *The Hobo - The Sociology of the Homeless Man*, která popisovala život v komunitě tuláků, kteří se živili sezónní prací. Přínosem Chicagské školy pro nás může být popis subkultury jako alternativního společenského uspořádání, které prosazuje vlastní hodnoty a společenskou hierarchii.

Birminghamská škola oproti Chicagské nezaměřuje svoji pozornost na „mikrokosmy“ a jednotlivé příběhy, ale snaží se zasadit subkultury do širšího společenského kontextu, především pak za pomoci marxistické teorie a sémiotiky Rolanda Barthesa (zejména pokud jde o sémantiku kulturních artefaktů). CCCS se zabývala například nastupujícím punkem nebo hnutím skinheads. Tyto subkultury chápala jako třídě determinované a texty jejich

produkce (zde je patrný vliv Barthesa či Derridy, kteří rozšířili oblast textuality na obecnou rovinu znakové produkce) byly popisovány jako symbolické či přímo magické druhy rezistence vůči převládajícímu společenskému zřízení. Pro účely naší práce je právě tento akcent na symbolickou rovinu subkultury největším přínosem CCCS.

Velice záhy ale bylo možné podobný popis subkultury zpochybnit. Především v souvislosti s taneční kulturou se totiž ukázalo, že subkultura nemusí být nutně sociálně determinovaná a lidé, kteří sdílejí některé subkulturní aktivity, mohou být spojeni toliko podobným vkusem či zálibou, která nijak nekoreluje s třídní příslušností, jak se domnívali badatelé z Birminghamu. Často se v této souvislosti zmiňuje Barthesem⁵ proklamovaná smrt autora. Často uváděným příkladem je skladba Bruce Springsteena *Born in the USA*. Tato sociálně kritická píseň s ironickým hymnickým refrénem se stala svého druhu veřejným vlastnictvím. Z kritiky se stala oslava a opakované heslo „Born in the USA“ místo ironie získává význam vlastenecké hrdosti. Sloky se naopak v tomto užití zcela vytěsňují.

Kromě pojmu subkultura je pro nás důležité zmínit ještě pojmy životní styl, tedy „souhrn životních forem, které jedinec aktivně prosazuje“ (Smolík, 2010) a „youth culture“ tedy kultura mládeže. Oba pojmy s problémem populární hudby a (sub)kultury úzce souvisí.

Termín youth culture se prosazuje výrazně v 50. let 20. století v USA (Smolík, 2010, Kolářová, 2010), ve chvíli, kdy mládež začala tvořit nejsilnější zákaznickou skupinu některých významných segmentů trhu, především pak toho kulturně zábavního (hudba, film, literatura), ale i jiných (automobily, motorky). Rozšíření kultury mladých souvisí jak s finančními zdroji, tak s neustálým prodlužováním průměrné doby studia, relativizací tradičních rodinných modelů a také s kultem mládí, který ponechává v rámci takovéto kultury i osoby, které do kategorie „mladí“ původně zdaleka nepatřily.

Už od padesátých let také probíhá rozpad jednotné kultury mládeže na jednotlivé subkultury, ať už se jedná o motorkáře inspirované Jamesem Deanem či pozdější Rockery či Teddy Boys, jejichž ohlasy dorazily i do tehdejšího Československa (Blažek, Pospíšil, 2010). Vzhledem k západní fascinaci mládím se téměř všechny současné subkultury prezentují jako kultury mládeže. Například Michael Holman o současném hip-hopu mluví jako o nejrozšířenější kultuře mladých (Holman, 2004).

⁵ Stojí za povšimnutí, že Barthesovy myšlenky z různých období jeho tvorby jsou užívány oběma stranami sporu.

1. 4 Česká hiphopová subkultura

Je velice důležité zopakovat, že pojem hiphop má dva významy, které spolu souvisejí, ale jejichž rozlišení je pro nás nesmírně důležité. Prvním významem je hudební styl, který se většinou skládá z beatu či (tedy instrumentálního podkladu) a rapu (ačkoliv se zřídka vyskytují i čistě instrumentální skladby).

Druhý význam označuje spíše životní styl a je jím pojmenována celá subkultura s komplexem činností a hodnot. Pokud jde o kulturní projevy, do kategorie hiphopu spadá také graffiti a breakdance. Oravcová rozlišuje dokonce pět základních uměleckých kategorií: MC, DJ, beatbox, graffiti a breakdance (Kolářová, 2010). Toto dělení v zásadě dodržuje i Jakub Smolík (Smolík, 2010).

Příslušníci české hiphopové subkultury nejsou sjednoceni sociálním statusem, původem ani politickým názorem. Jedná se především o městskou mládež, která se schází v klubech, poslouchá stejný hudební styl, vyznává jistý kodex oblečení a má liberální postoj k lehkým drogám. Základní hodnotou subkultury je také důraz na svobodu a jedinečnost individua.

Kromě tohoto pozitivního vymezení nemůžeme pominout některé subverzivní rysy hiphopové subkultury. Hiphopová kultura se vymezuje vůči dominantní kultuře pomocí symbolické či přímo magické rezistence, tak jak to popisuje CCCS. Hiphopový oděv má být v první řadě pohodlný a ostře kontrastuje s formálním kódem odívání. Znakovost hiphopového oblečení je ještě zdůrazněna přeháněním některých původně ryze funkčních charakteristik. Například volné tepláky, usnadňující akrobatické taneční performance, se vyvinuly do podoby znesnadňující pohodlnou chůzi.

Hiphopový slang je velice komplexní (v Polsku dokonce vyšel podrobný slovník hiphopového slangu⁶ a na internetu lze najít řadu online slovníků v anglickém jazyce⁷). Jazykem hiphopového textu a hiphopové publicistiky se pak u nás podrobněji zabývala Michaela Malá (Malá, 2009). Aktivita spojené s graffiti jsou převážně protizákonné a většinovou společností chápány jako druh vandalizmu. Breakdance zase útočí na tradiční

⁶ Hip hop. Słownik (Fliciński, Wójtowicz, 2007).

⁷ Například www.urbandictionary.com/

pojetí tanečního umění a k jeho performanci dochází především na ulicích či v prostorách MHD.

Už slovo pener, čili tulák (připomínáme, že „hobo“, respektive tulák, stojí už v samotných základech chicagského výzkumu subkultur), napovídá, že jedním z důležitých témat, které hiphopová kultura reflektuje, je vynucená podřízenost dominantní kultuře a vznik jakési paralelní hierarchie, která nekopíruje měřítko hlavního společenského proudu. Zájemce o konkrétní popis české hiphopové subkultury bychom rádi odkázali na zasvěcenou stat' Anny Oravcové *Underground českého hip hopu* (Oravcová, 2010).

Velkou část posluchačů hiphopu, ve shodě s popisy kritickými k tradičnímu subkulturnímu pojetí, nicméně tvoří posluchači, kteří na jednotě subkultury jinak nijak výrazně neparticipují. Hiphop je pro ně pouze jedním z hudebních stylů, jejichž (především domácím) poslechem si saturují některou z estetických potřeb. Také tento druh recepce budeme muset brát úvahu.

Podle Lotmana a Uspenského platí, že kultura tvoří strukturu světa. Poslouchat hiphopový text znamená vztáhnout se nějakým způsobem k této struktuře. **Způsob, jakým český hip hop strukturuje svět, je hlavním předmětem této práce.**

1.5 Stručné dějiny českého hiphopu

Mýtické počátky českého hiphopu lze vystopovat do poloviny osmdesátých let. Roku 1984 alternativní muzikant, folkař a člen kapely Švehlík Lesík Hajdovský zaslechl ve vysílání německého rozhlasu hit hiphopových průkopníků (v té době již poněkud archaických) Grandmaster Flash & The Furious Five: *New York, New York, Big City of Dreams* (Grandmaster Flash & The Furious Five, 1982). Fascinován novým hudebním stylem nahrál v domácích podmínkách na dvoustopé zařízení desku *Je to vono* (Lesík Hajdovský a Manželé, 2009). Ta kromě jiného obsahuje zcela zásadní skladbu *Jižák*, ke které se bude celá scéna po léta vracet. Ačkoliv nahrávka ve své době oficiálně nevyšla, na soukromě šířených kazetách se jí podařilo ovlivnit část nastupující generace.

Po těchto ancetendencích dochází počátkem devadesátých let k rozvoji hudební scény, která produkuje a je produkována již příslušnou poetikou a institucionální sítí subkultury. Mezi

první interprety patřil writer⁸ Orion (tehdy ještě jako Feťák) se svými Penery Strýčka Homeboye a kapela WWW⁹ či dnes pozapomenutí Piráti. První nahrávky těchto kapel pronikly do vznikající komunity prostřednictvím kazetových demo nahrávek (Peneřina, těžká dřina. 1993, Párátka Adventní Exprasní Lyrici, 1994). Později začínají působit se subkulturou také spojené kapely Coltcha, 6 Polnic či PIO Squad (dříve Jižní pionýři).

Tou dobou se v televizním vysílání už objevila na funk a rap orientovaná kapela J.A.R. s dosti vlivným singlem *Jakýpak okolky, pojd'me balit holky* (J.A.R. 1992). Milníkem českého hiphopu se však stala až nahrávka pražské kapely Chaozz ...*a nastal chaos* (Chaozz, 1996). Hit *Televize* tehdy v televizní hitparádě ESO dosáhl značných úspěchů a významně se zasloužil o obecné povědomí o českém hiphopu. Období, kdy kapely jako Rapmasters a Chaozz nejvýrazněji reprezentovaly hiphop, je současnými rapery i žurnalisty převážně považováno za „roky temna“¹⁰.

Po podílu na pozoruhodných kompilacích *East side unia I* (1998) a *East side unia II* (2000) přicházejí Peneři Strýčka Homeboye se zásadní nahrávkou českého hiphopu. Tím je vydání desky *Repertoár* na vlastní značce Terrorist (PSH, 2001). Album se dočkalo vynikající kritické recepce (například na stránkách časopisu Rock a Pop či na www.musicserver.cz), stalo se manifestem hiphopové kultury a zároveň oslovilo posluchače, kteří jinak o sprej, kšiltovku či kapsáče ani nezavadí. O rok později potom vyšla neméně ceněná nahrávka spřízněné kapely Indy a Wich *My3*. Ve stejném roce získávají Peneři a DJ Wich prestižní cenu Anděl Akademie populární hudby. Roku 2001 začíná vycházet také první periodikum specializované na hiphopovou kulturu, magazín Bbarák. Vycházejí v něm recenze nahrávek, rozhovory s interprety, ale také rozsáhlé ukázky světových a domácích graffiti nebo reportáže z breakdancových událostí.

Jak si všímá také Ondřej Vojtěch ve své bakalářské práci (Vojtěch, 2009), významný přelom pro celou hiphopovou scénu znamenal náhlý úspěch kapely Supercroo, která na deskách Toxic Funk, Dixx a Neurofolk: České kuře zaujala posluchače texty plnými vulgarit a násilí. Do té doby vcelku jednotná scéna se poté začali značně diverzifikovat. Objevují se noví interpreti jako Marpo či Tafrob a prosazují se kapely jako WWW, Čokovoko a Prago Union,

⁸ Tedy sprayer.

⁹ WWW jako We Want the World.

¹⁰ Více viz Affro: Z jižního Bronxu na Jižní Město (RP 11/2001).

které sice vycházejí z hip-hopu, ale příliš se nehlasí k jeho aktuální scéně. Také rapeři kolem PSH, Indy a Wich a Supercroo nezapomínají a vydávají řadu sólových i společných nahrávek.

1.5.1 Proč PSH

Kapela Peneři Strýčka Homeboye (stále častěji vystupující jako PSH) se za bezmála dvacet let své existence stala synonymem českého hip-hopu. Zatímco však dřívější práce o českém hip-hopu necítily potřebu předmět svého studia přesněji vymezovat (viz Vojtěch, 2009, Beneš, 2006, Malá, 2009) my se nacházíme v situaci, kdy prostý odkaz k hudebnímu stylu nestačí.

Současné divergentní směřování jednotlivých interpretů a skupin by nám totiž znemožnilo vyvozovat obecnější závěry o předmětu zkoumání. Věnovat se tedy budeme pouze hlavnímu proudu českého hip-hopu, který reprezentují především umělci spojení s PSH, tedy Supercroo a Indy a Wich. Podle Vojtěcha jsou právě tyto tři kapely nejvýraznějšími rapovými interprety, „tvoří podobným způsobem a rapují o podobných věcech“. Jednotliví umělci z těchto kapel, spojených nahrávací společností Big Boss Records, často vzájemně hostují na svých nahrávkách a tvoří poměrně uzavřený okruh, který lze považovat za hlavní proud českého hip-hopu. Ten je na jednu stranu personálně vcelku uzavřený, zároveň však ve svých projevech velice pestrý.

Hrdiny této práce jsou rapeři Orion a Vladimír 518, kteří jsou stálými členy Peneřů Strýčka Homeboye. Doplnovat je budou Indy a LA4 z kapely Indy a Wich společně s Jamesem Colem a Hugo Toxxxem ze Supercroo. Drtivá většina použitého materiálu pochází z jejich nahrávek¹¹. Od debutového alba Repertoár (2001), přes sólová alba jednotlivých členů, nahrávku Rap'n Roll (2006), až do údajně poslední desky Epilog (2010), Peneři Strýčka Homeboye reflektují ty nejdůležitější trendy a sami je udávají.

1.6 Metoda

Postupovat budeme popisem a analýzou jednotlivých topoi, které jsou pro hip-hopový text příznačné a důležité. E. R. Curtius při koncepci své práce o latinském středověku odkazuje k římské rétorice, která vytvářela topiku, tedy způsob, jakým uspořádat promluvu pomocí ustálených „míst“, topoi. Ačkoliv latinskou středověkou literaturu a tvorbu současných raperů

¹¹ Transkripce vybraných textů je k dispozici v příloze 1.

dělí více než půl tisíciletí, obě umělecké formy si můžeme velmi dobře přiblížit „procházkou“ po jejich oblíbených místech.

Hned v úvodu však Curtius varuje, že: „Specializmus bez univerzalizmu je slepý. Univerzalismus bez specializmu je mýdlová bublina.“ (Curtius, 1998) Abychom nebyli prázdní ani slepí, budeme se snažit výsledky podrobné analýzy průběžně zasazovat do širšího kontextu populární hudby a populární kultury obecně. Naše práce tak bude oscilovat mezi autonomií uměleckého díla a jeho funkcí (smyslem) v širokém kulturním rámci.

2. HUDBA, VERŠE A FORMY

Jen neradi bychom zapadli do bezvýhodné debaty o tom, zda máme texty písní považovat za poezii. Písňový text je pro nás zvláštním druhem slovesného textu, který je spojený s konkrétní realizací a hudební složkou, se kterou v typické recepční situaci tvoří jediný celek. Zároveň se ztotožňujeme s názorem Jiřího Trávnička, podle kterého „jde o otázku funkce: respektujeme spojitý účinek obou kódů, tedy specifickou funkci písňového textu, ale nebojme se s ním zacházet jako s textem; jen takto jsme totiž schopni objevit jeho skryté, dosud neviditelné estetické možnosti.“ (Trávniček, 2003). Vztah slovesného textu¹² a hudby v rámci hiphopového textu a charakteristiky vzniklé tímto spojením patří k hlavním předmětům této kapitoly.

Rozborem textu hiphopu se po formální stránce dosud nejpodrobněji zabýval Adam Bradley v knize *Book of Rhymes: Poetics of Hip-Hop* (Bradley, 2009). Ve své práci téměř zcela odhlíží od tématické stránky díla, kterou vzhledem ke značné monotematicčnosti považuje za druhořadou. Jeho úvahy o vztahu rytmu, rýmu a básnických prostředků pro nás byly nesmírně cenným vodítkem.

¹² Angličtina používá slovo „lyrics“, které se nejčastěji překládá jako slova (viz třeba název filmu *Music and Lyrics* přeložený jako *Hudbu složil, slova napsal*). Rapeři pro své texty ovšem častěji používají původní anglické pojmenování. Například ve verši:

Naše hudby sou na píču
a texty sou na nic,
když píšu svý liriks,
sem verbalni panic.
(PSH:HPTN, HPTN)

2. 1 Koherence a interference



Chodil jsem na koncer ty do bí jet e ne rgi i



sle do val jsem ra pe ry a ur čo val si stra te gi i.



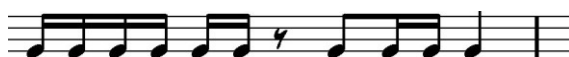
By lo nás pár, scé na ži la ve svý har mo ni i,



a le pozdě ji se přihlá si la nut ně ke svý i ro ni i.



Čes kéj svět byl ma gic kéj svět,



ne ní mož ný na tom co by lo lpět,



ne ní mož ný jít zpět tak dej mi pět,



my při psa li vý vo ji pár no vějch vět.

Chodil sem na koncerty dobíjet energii
 Xxx|Xx|Xx|Xxx|Xx|Xx
 sledoval sem rapery a určoval si strategii
 Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx
 bylo nás pár scéna žila ve svý harmonii
 Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx
 ale později se přihlásila nutně ke svý ironii
 Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx|Xx
 českej rap byl magickej svět
 Xx|Xx|Xxx|X
 není možný na tom, co bylo lpět
 Xx|Xx|Xxx|Xx|X
 není možná jít zpět, tak dej mi pět
 Xx|Xxx|Xx|Xx|X
 my připsali vývoji pár novejš vět¹³.
 x|Xxx|Xx|Xx|Xx|X

Zatímco většina populární hudby by se dala zjednodušeně zapsat na rovině rytmu, textu a melodie¹⁴, v hiphopu melodická složka téměř zcela schází¹⁵. Rapování je tedy rytmické deklamování do poměrně pomalého hudebního podkladu¹⁶, bez výjimky čtyřčtvrtečním metru. Základem takzvaného tracku¹⁷ jsou stopy bicích a basy, které nejčastěji zdůrazňují každou dobu, nejvíce pak první, třetí a čtvrtou.

Adam Bradley vidí hip-hopový verš jako „produkt“ dvou druhů rytmu: jazykového a hudebního. Tyto dva rytmy mohou působit proti sobě, anebo se mohou navzájem podporovat.

¹³ Není – li uvedeno jinak, autory textů jsou PSH. Při přepisu textů anebo jejich úpravě z fanouškovských stránek jsme ponechávali nespisovné tvary i deformace kvantit.

¹⁴ Pro zjednodušení ponechme stranou sonickou kvalitu populární hudby, která ovšem stále nabývá na důležitosti (viz Veselý, 2010).

¹⁵ V hip-hopových skladbách se nicméně můžeme setkat s melodickými refrény a u jednoho současného hitu lze nalézt rapovanou mezihru.

¹⁶ Tento hudební podklad se někdy označuje jako „beat“.

¹⁷ Tedy hip-hopové nahrávky.

Jedno i druhé lze využít k uměleckému efektu. Nesoulad narušuje příliš monotónní proud slov, zatímco shoda slouží ke zvýraznění těch míst, kterým je přisuzován větší význam.

Dobře to můžeme ukázat na příkladu notového (rytmického) zápisu skladby *Můj rap, můj svět*. Jedná se o osmiverší¹⁸ z druhé sloky, kterou narapoval Vladimír 518. Jeho přednes je z větší části tvořen přerušovanou sérií šestnáctinových not. V prvním čtyřverší je poslední doba taktu vždy realizována jako čtyři šestnáctiny. Druhé čtyři verše zato poslední dobu naplňují vždy pouze jedinou čtvrtinou.

Právě důraz na poslední dobu taktu patří mezi poznávací znamení hiphopu. Starší kapely¹⁹ jako RUN DMC často poslední dobu každého taktu ještě zdůrazňovaly tím, že v ní jednoho rapera doplnil v unisonu další interpret. Zdůraznění poslední doby i její zvláštní postavení konstanty v rytmickém schématu se pak nejčastěji pojí se zvýrazněním slova či slov, která se na poslední době vyskytují.

Důležitost poslední doby jasně vyplývá i srovnáním notového zápisu se zápisem veršové metriky. Pouze na poslední a první době je zřejmá pravidelná shoda mezi iktem a hudebním záznamem. V prvním čtyřverší je poslední doba vždy tvořena jedním slovem o čtyřech slabikách. Zbývající čtyři verše jsou na poslední době realizovány jediným jednoslabičným slovem, které má ale vždy vlastní iktus. V neposlední řadě musíme připomenout, že poslední slova v taktu jsou nositeli rýmu. Každé ze dvou čtyřverší je jednoceno jedním rýmem²⁰, jehož rytmickou a sémantickou funkci²¹ v rámci verše ještě zdůrazňuje hudební složka. Jak uvádí Bradley: „When beats and rhymes work together, they archive an organic unity of rhythm that is more powerful than most literary verses can likely achieve.“

Zatímco tedy poslední doba představuje jistou konstantu, centrum, na které se soustředí pozornost i význam, zbytek taktu/verše se vyznačuje mnohem větší volností a variabilitou. Všimněme si, jakým způsobem je například kvantita jednotlivých slov deformována ve

¹⁸ Pojmy verš a takt zde označují stejný obsah. Veršem však označujeme textovou stránku a taktem hudební stránku skladby.

¹⁹ Jejich styl je v současnosti označován jako „old school“.

²⁰ Hipopový text užívá především široké spektrum různých druhů rýmů nedokonalých. Více viz Brukner, Filip, 1997).

²¹ Opět viz Brukner, Filip, 1997.

prospěch odsekávaného pravidelného rytmu. Slovní tvary *přihlásila*, *vývoj* či *pár* přišly o svoji délku a jsou reprodukovány jako sled shodných šestnáctin.

Této práci s jazykem a rytmem se říká „flow“²² a patří mezi poznávací znaky každého rapera. Zatímco Hugo Toxxx z kapely Supercroo hlásky spíše protahuje, Vladimír 518 naopak rychle a drsně odsekává.

Rapový text často pracuje také s vnitřním rýmem. Zde můžeme nalézt hned dva: *rap* [*rep*] a *svět* respektive *zpět* a *pět*.²³ Obě vnitřní složky (tedy *rap a zpět*) se nacházejí na stejném místě hudebního rytmu, tedy na druhé době, ačkoliv pátý i sedmý verš mají odlišná metrická schémata. Šestý a sedmý verš jsou navíc spojeny anaforou na první době.

Zatímco tedy shoda metrické výstavby verše s hudebním rytmem dává Vladimírovu rapu dojem stálosti a pravidelnosti, jejich nesoulad vytváří neustálé napětí. Příliš pravidelný rap začíná brzy nudit a v příliš chaotickém se zase posluchač může lehce ztratit. Dobrý rap je proto ekvilibristikou slova a rytmu.

2.2 Epika a dialog

Podobně jako v případě country, folku či lidové hudby²⁴, i v hip-hopu se setkáváme s postupy vyprávění, které Bradley dokonce považuje za jeden z jeho poznávacích znaků.

Nejznámější a nejkontroverznější americké hip-hopové texty jsou napínavá epická vyprávění, jejichž obsahem bývají nejčastěji rebelie okořeněné násilím a střelbou (viz například Ice-T: *Cop Killer*, 1992) ale také tragické osudy jedinců zbloudilých v labyrintu moderní společnosti (skladba *Stan* od Eminema vypráví epistolární formou příběh sebevraždy nepochopeného fanouška).

Vypravování příběhů (storytelling) má být úzce spjato s orální tradicí a můžeme ho částečně připodobnit k baladám, kramářským písním či přímo ke starořeckým eposům. Koneckonců, i

²² Bradley definuje flow jako „MC’s distinctive cadence, usually in relation to a beat... Flow is where poetry and music communicate in a common language. (Bradley, 2009)

²³ V obou případech se jedná o asonance, tedy „nepravé rýmy“.

²⁴ Zde bychom rádi odlišili moderní folk jako hudební styl spojený například s tvorbou Boba Dylana a Karla Kryla od hudby lidové, folklórní.

starověká poezie se, podobně jako rap, přednášela do poměrně monotónního hudebního podkladu²⁵. Bradley připomíná také žánr dramatického monologu, spojený s vyprávěním skrze postavu (Bradley upozorňuje i na řecký původ slova persona – maska).

Vyprávění patří mezi oblíbené žánry také v českém hiphopu, ačkoliv obecně převládá spíše forma, ve které se spojuje převládající reflexe s toliko rámcově naznačeným dějem. Veliký hit z desky *Repertoár Praha* není ničím jiným než popisem cesty na koncert kapely Peneři strýčka Homeboye, na které se Orion seznámí s krásnou stopařkou a LA4 mezitím stihne popsat významná místa pražského nočního života (PSH feat LA4: Praha, Repertoár).

Opravdový rozmach příběhů nastal u PSH až na nahrávce *Rap 'n Roll*, která nabídla hned několik napínavých vyprávění. *Wolfův revír* je kriminální příběh evokující atmosféru stejnojmenného televizního detektivního seriálu a track *1985* zase vypráví o útěku z komunistického Československa v uneseném letadle (za povšimnutí stojí opět zřejmá inspirace televizním seriálem, také s kriminální zápletkou).

Ukázkovým příkladem vyprávění je důkladně propracovaná skladba *Smíchov-Újezd* od Vladimíra 518, ve které hostují také jeho stálí spolupracovníci Orion a Hugo Toxxx. Píseň začíná opuštěním ženy a domova:

*Do toho se začnu hádat se svojí ženou,
myšlenky to utnou mi táhnou hlavou.
Musím nás zatáhnout, do všeho říznout
víš sama dobře víš, je čas se trhnout.*

Pokračuje neblahou věštbou:

*Vorel v roli proroka snese vizi:
„kam byste chodili, zase vás chytěj fízli.“*

Jejím neuposlechnutím:

²⁵ Dodnes například v Srbsku alespoň částečně přetrvává tradice takzvaných guslarů, kteří vyprávějí hrdinské příběhy za doprovodu jednostrunných guslí. Právě guslaři se stali inspirací pro vlivnou teorii Milmana Parryho o orálním původu homérských eposů.

*Vylezem ven s namrdanym Kmenem, dem,
prví tagy padaj přímo před klubem, dem
Bomby padaj, není kdo by hlídal.
Kdybys to viděl live tak bys vzteky hcípál.
Metal styl: pochcat všechno a je to,
jedem absolutně ultimátní tempo.*

Po neuposlechnutí rady následuje zběsilá honička s policejní jednotkou a zákonitý trest:

*Beru roha „ale pusť mě nech mě“.
Zdrhám ulicí prostě přímo rovně.
Za rohem vlítnu do křoví, furt jde po mě.
Nemám kudy zmizet nemám šanci maj mě!
Maják, maják už mě veze taxi,
objednávám odvoz do nejbližší cely.*

Celou kompozici uzavírá odysseovský, triumfální návrat krále na rodnou Ithaku, respektive Smíchov:

*Neustoupim nikam, zavřenej jak futral,
v poledne mě pustěj, jsem volnej král!*

Na příkladu skladby Smíchov-Újezd si můžeme dobře ukázat další ze specifík hiphopového textu, kterým je pluralita vypravěčů spojená původně se situací živé hudební performance. Již první MCs v Bronxu se totiž domlouvali na společných postupech, například na společném rapování obzvláště významných slov a refrénů anebo na jistém druhu přitakávání, které mělo zdůraznit dojem bezprostředního, spontánního vypravování. (zatímco jeden člen kapely rapuje, druhý jeho slova potvrzuje ustálenými výrazy jako „Yeah“ či „Thats right, bro“). Zároveň vznikla i tradice „battlů“, tedy jakýchsi soubojů, ve kterých rapeři improvizují texty, a reakce publika určuje vítěze.²⁶

²⁶ Atmosféra „battlů“ je sugestivně zachycena například v hiphopovém filmu 8 Mile (2002).

Pro český hiphop, ve kterém spíše nežli jednotlivci, jako je tomu v Americe, převládají kapely²⁷, je příznačné, že jediný příběh prezentuje vícero vypravěčů v ich formě, přičemž se každý rapper-vypravěč stylizuje do jiné role-postavy příběhu. Wolfův revír například zahrnuje v sugestivním podání Penerů a Jamese Colea pohledy policisty, práškače a mafiána, čímž je ještě zdůrazněna dramatická kompozice filmového pretextu. O rolích blíže pojednáme v kapitole osm. Výsledná kompozice tak podává příběh z pohledu různých postav v první osobě, podobně jako je tomu ve známé povídce Rjúnosuke Akutagawy V houštině (Akutagawa, 1960).

Zatímco Vladimír ve svém promluhovém pásmu opouští byt a vydává se hledat svého věčného partáka Oriona, Hugo Toxxx v další sloce popisuje cestu tramvají na domluvené místo setkání.

*Kráčím se svou igelitkou mám sraz a vím, že teď je čas one.
Ve vzduchu visí mistr průser a Kmen zná můj plán radikální úder.
Jedu sockou se sockou a starou bábou,
s igelitkou Albert s plechovkama s barvou.
Chrastím, mastím ulicí sleduju
místa, kde ráno bude mít jméno, to slibuju.*

Multifokální kompozice skladby graduje setkáním všech tří „hrdinů“. Místo jednotlivých pohledů je performován gradující dialog, který vrcholí stylizovanou hádkou.

Orion:	Kam byste chodili, zase vás chytěj fizli.
Hugo Toxxx:	Hovno, povídám je ti skvěle v klubu a chceš tradičně jenom vožrat všem hubu.
Orion:	Cejtim to v kostech, bábo, bude drámo.
Hugo Toxxx:	Nemaluj benga na zeď, jsou tři ráno
Orion:	A dyť vy dva na to máte pech, ty héro!
Hugo Toxxx:	V tuhle hodinu si benga kouřej péro.

²⁷ V rané fázi hiphopu ovšem kapely převládaly i v americkém prostředí a teprve s výrazným úspěchem žánru v devadesátých letech se začali na scéně prosazovat spíše jednotlivci. Z tohoto pohledu by se český hiphop mohl jevit jako rané stádium vývoje.

2.3 Street talk a second hand

Jazykem hip-hopu a básnickým pojmenováním se podrobně ve své práci zabývala Michaela Malá (Malá, 2009). Z jazykové stránky si všímá značného nadužívání anglicizmů či kalků z angličtiny, které jsou dané jak specifickou terminologií (například turntable), tak hip-hopovým slangem (felas, homies) anebo běžnou mluvou současné mládeže (cool, hardcore, money). Dále jsou pro hip-hopový jazyk příznačné vulgarismy, které souvisejí s distancí od oficiální kultury a které mají také navozovat dojem autentické a bezprostřední „mluvy ulice“. To úzce souvisí s problematikou „real“ a „cool“, kterou se budeme zabývat ve čtvrté kapitole.

Pokud jde o básnické prostředky, hip-hop se nijak výrazně neliší od poezie či jiných písňových textů. Užívá nejrůznější figury a tropy, především pak metafory a přirovnání. Velice příznačné pro hip-hop je užití apostrofy, které odkazuje ke kořenům hip-hopu v pouličních performancích. DJ tehdy povzbuzoval posluchače k větší aktivitě (snad nejznámější je oslovení „Hey, put your hands up in the air!“). Oslovení má v hip-hopovém textu navodit atmosféru bezprostřední promluvy a přímého kontaktu s publikem či s jinými dramatickými osobami v téže skladbě.

Hej lidi, máte taky ten pocit?

Jako bysme žili na planetě opic!

(Chaozz: Planeta opic, ...a nastal chaos)

Orion, Vorle, slyšíš mě brácho?

Orion tys mi dal do ruky mikrofón.

(Vladimir 518: Boogie Down Praha, Gorila vs. architekt)

Mezi základní prvky hip-hopové poetiky patří slovní hříčky a množství kulturních odkazů. Bradley v kapitole o slovních hříčkách popisuje situaci, kdy se ho jeho přítelkyně zeptala, co vlastně vidí na hudbě, která se skládá toliko z „nigga, bitch, shit, damn a muthafucka“. Bradley, držitel doktorátu na Harvardské univerzitě, dlouho přemítal, až si vybavil tvrzení romantického básníka Percy B. Shellyho, podle kterého „The primary function of figurative language is to render familiar unfamiliar.“ Slovní hříčky a odkazování patří k základním prostředkům estetického působení v hip-hopovém textu. Raper vytrhává realie z jejich

původního kontextu a zasazuje je nečekaným způsobem do toho hiphopového. Platí, že čím jsou původní kontexty vzdálenější, tím je přirovnání působivější.

Trochu info a trochu astro,

*v jejich efekt věříme víc jak v a pak sjednot', budeš-li mít **Marxe Fidel Castro***

...

Decent cynik ale ne nihilista,

*vtipnější než **Ferenc Futurista***

(Indy a Wich: Silla slova, hádej kdo)

*Budeš civět, mám ostří jak **Gillete**,*

*tři machři, mám rychlost jak **Mach 3**.*

(Indy a Wich: Operrace Grill Bill, Hádej kdo)

2.4 Globální a lokální

Vztahem původnosti a adaptace v evropském hiphopu se důkladně zabýval Jannis Androuspoulos v komparativní studii *On the recontextualisation of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics* (Androuspoulos, 2003). Všímá si přitom dvou módů, které zdánlivě stojí proti sobě. Tím prvním je amerikanizace či kulturní globalizace obecně, která by měla stírat všechny jedinečné kulturní znaky a způsobovat tak nivelizaci národní kultury. Někdy se o tomto procesu mluví také jako o „Dallas efektu“, podle soap opery, která mezinárodně rozšířila specifické narativní postupy typické pro americký seriál²⁸. Oproti tomuto jevu stojí schopnost jednotlivých kultur vstřebávat a zpracovávat cizí kulturní podněty. Androuspoulos se v tomto bodě opírá o Fiskeovy analýzy recepce masové kultury v odlišných kontextech, přičemž je zdůrazněna aktivní role recipientů při sémiotickém procesu a následná rekontextualizace významů v rámci místní subkultury (Fiske, 1992).

Výsledkem je složitý komplex významů, které jsou příznačné pro jednotlivé lokální hiphopové komunity, ale které je zároveň zařazují do mezinárodního kontextu. Pečlivou, v zásadě kvantitativní analýzou textů kapel z Německa, Itálie, Francie a Řecka vysledoval Androuspoulos následující topoi, které poté Michaela Malá (2007) nalézají také v prostředí českého hiphopu:

²⁸ Někdy je tento jev označován také pojmem McDonaldizace.

- 1) sebe prezentace
- 2) diskurs o scéně
- 3) společenská kritika
- 4) rozjímání²⁹
- 5) láska/sex
- 6) zábava/party
- 7) drogy
- 8) ostatní

Androutsopoulos zjišťuje, že přes zcela rozdílné sociální a národnostní podmínky ve sledovaných zemích (například ve Francii je hiphop záležitostí převážně nižších vrstev z rodin emigrantů, zatímco v Řecku jsou hiphopeři národnostně homogenní a němečtí zase patří převážně ke střední třídě) jsou tato témata obecně platná. Shledal zato zcela zásadní rozdíly v tom, jakým způsobem se realizují. Rapéři bez zbytku rapují v národním jazyce (oproti tomu rock, blues či metal tíhnou často k angličtině), zabývají se lokální tematikou, využívají intertextové odkazy z domácího prostředí a obecně zdůrazňují svoji příslušnost k určité lokální kultuře. Podle Androutsopoulosa „...European rap lyrics are neither fully imitating their U.S. model(s) nor are they fully emancipated from these. Put in a different way, European rap includes both a centripetal and centrifugal tendency: It both retains connection to its mother-culture, and establishes a connection to local/national discourses, thereby distancing itself from the U.S. model.“ Tématem vymezení se vůči americkému hiphopu se budeme blíže zabývat ve čtvrté kapitole.

S výčtem hlavních topoi, které překládají Androutsopoulos a Malá, se převážně ztotožňujeme. Naše rozdělení se s tím jejich nebude přesto zcela překrývat. Například topos lásky/sexu nám většinou splývá s tématem sebe prezentace, zatímco společenskou kritiku zmiňujeme v kapitole o „real a cool“.

Z důvodu názornosti přidáváme k vybraným jevům jako ilustraci úryvky ze čtyř textů komerčně nejúspěšnějšího žijícího³⁰ rapera současnosti, který si říká Jay Z (Bradley 2009). Jeho styl je příznačný pro hlavní americký hiphopový proud a dá se na něm dobře poukázat na společné znaky analyzovaných textů i na jejich transformace.

²⁹ Zde přebíráme překlad Michaely Malé pro pojem Contemplation

³⁰ Dva nejúspěšnější rapéři Notorious B.I.G. a 2Pac zahynuli nedlouho po sobě násilnou smrtí. Jay Z je obecně považován za jejich nástupce.

3. IDENTITA

3.1 Jméno

Jak jsme již uvedli výše, subkultura poskytuje alternativní společenskou hierarchii, která má kompenzovat povětšinou neuspokojivé postavení v dominantní společenské struktuře. Hip-hop v tomto směru není výjimkou. Stejně jako v případě skautů či náboženských struktur je význačným prvkem vstupu do subkultury přijetí alternativního jména, které je validní pouze v rámci subkultury. Tak jako se Jaroslav Foglar stává Jestřábem a K.J. Wojtyła Janem Pavlem II, ve světě hip-hopu známe rapery v první řadě pod přezdívkami (nicky) Vladimír 518, Orion, Indy, DJ Wich, Hugo Toxx, James Cole atd.

Vzhledem k tomu, že je hip-hopový text svrchovaným výrazem dané kultury, není divu, že tematizování alternativního jména jako znaku komunity patří mezi jeho nejvýraznější znaky (tematizaci jména známe ale i z jiných případů především černošských subkultur. Například bebopový saxofonista Charlie Parker, známý pod přezdívkou „Yardbird“ či „Bird“ rád skladby nazýval podle sebe, namátkou *Yardbird Suite* či *Chasin the Bird*, z českého prostředí můžeme uvést Petra Bezruče či Egona Bondyho). Toto „představení se“ má ovšem vlastní estetická pravidla. Jak si všímá Jason Toynbee v polemice s Adornovou kritikou populární hudby, základní estetické přívlastky populární hudby jsou záměrné opakování a jemné variace (Carrabine, 2010).

Podívejme se nejprve, jak se svým subkulturním jménem zachází Jay Z, občanským jménem Shawn Corey Carter, známý také jako Hov'.

*Who you know fresher than **Hov'**? Riddle me that
The rest of y'all know where I'm lyrically at.*
(Encore, The Black Album)

*Welcome ladies and gentlemen to the 8th wonder of the world
The flow of the century.. oh it's timeless.. **HOV'**!
H to the izz-**O**, **V** to the izz-**A**
(IZZO-H.O.V.A., The Blueprint)*

Young Hova,

Ya'll know when the flow is loco...

(Crazy in Love, Beyonce: Dangerously in Love)

Jay-Z in the range

Crazy and deranged

They can't figure him out

They're like "hey is he insane?"

(Crazy in Love, Beyonce: Dangerously in Love)

Můžeme si povšimnout, že Jay Z je mistr variací. Z námi vybraných čtyř písní se opomene představit pouze jedinkrát, zatímco v *Crazy in Love* to zvládne dokonce dvakrát a to pod dvěma různými jmény. Představování patří k nejrozšířenějším topoi hiphopového textu a i u českých skladeb bychom jen těžko hledali takovou, kde by rapper na úvod neuvedl svůj nick³¹ nebo ještě lépe nevyjmenoval všechny, kteří se nahrávání účastní. Toto představování zároveň podléhá variačnímu principu, který je charakteristický pro velkou část populární kultury obecně³². Důraz na vtipnou variaci patří k základním znakům hiphopu. Podobné variační principy můžeme nalézt také v případě jeho dalších složek, tedy u breakdance a graffiti.

Francouzský postmoderní filosof Jean Baudrillard se při procházce Brooklynem domníval, že graffiti na zdech se dají číst jako „Jmenuji se, existuji. Je to marná reklama na existenci“ (Baudrillard, 2000). Vskutku se na první pohled zdá, že uhodil hřebíček na hlavičku. Primární funkcí moderních graffiti totiž bylo zanechat po sobě stopu či vymezit území gangu. Dnes se ale můžeme setkat s desítkami různých stylů sprayování, od těch nejjednodušších po propracované 3D modely (Fiedler, 2003), které zcela potlačují čitelnost na úkor estetického zážitku z proměny formy. Nejde tu tedy o prosté „provolání bytí“, jak se domnívá Baudrillard, ale o specifickou formu umění, která je příznačná pro populární kulturu a pro černošskou zvláště (jako případ nekonečné variabilnosti stejného základu se nejčastěji uvádí blues, které bývá právě s hiphopem často srovnáváno). Ocenit variaci lze ovšem pouze v rámci kontextu, jehož znalost Baudrillardovi pochopitelně schází.

³¹ Tedy přezdívkou platnou uvnitř určité subkultury. Z anglického „nickname“.

³² Viz Roberts, 1990

Na příkladě graffiti můžeme dobře poukázat i na další funkci „nicku,“ která se objevuje také v hiphopových textech. Tagy i propracovanější nápisy jsou záměrně psané tak, aby byly vnímatelům stojícím vně subkultury nesrozumitelné či dokonce nečitelné. Subkultura tím stvrzuje svůj specifický jazyk a vylučuje ty, kteří ho neovládají. Všimněme si, že Jay Z se v textech nejčastěji tematizuje jako Hova. Jedná se o slovní hříčku vzniklou variacemi na původní přezdívku Jay Z. Můžeme tedy sledovat řetěz Jay Z – Jayhova (přezdívka Jehova má naznačovat, že Jay Z rapuje opravdu božsky)- Hova – Hov. Jay Z má ovšem i další přezdívky tohoto typu, například Jigga, vzniklé spojením Jay Z a Nigga (slangová podoba slova negro – nigger - nigga). Teprve ten, kdo se dokáže orientovat ve složitém spletní neustále se měnících jmen, může být považován za pravoplatného člena kultury. Stačí na chvíli opustit komunitu a přeskupené kódy ztrácejí na srozumitelnosti.

Někdy to jde až tak daleko, že znaky přestávají mít jakýkoliv vlastní smysl a stávají se zcela otevřené pro možné interpretace. Velice názorným příkladem může být úryvek z rozhovoru se sprayerem, který si říká Scarf. Na scéně spojené s graffiti si vydobyl pozici „krále“ a ve videoklipu ke skladbě *Můj rap, můj svět* (Epilog) hraje sám sebe.

„Jak jste přicházeli na názvy kru³³ a co znamenaly zkratky jako TPC, NNK, ABX a ostatní?

Vezmu to zase od začátku: WP - Walls Pirates, TCP znamenalo This Colour Posse nebo prostě „tahle barevná partička“ ABX byl nesmysl, jen tři písmena, který se dobře dělaly. NNK si nepamatuju, mělo to víc variant, jako ostatně všechny ty zkratky. Ono bylo taky součástí celý tý graffiti hry (a možná pořád je) hledání nových vysvětlení těch zkratk.“ (Babas, Bbarák, 2002).

Čeští rapeři užívají přezdívek velice podobně jako Jay Z a na jediné desce nalezneme hned řadu variací.

³³ Počeštěná verze anglického „crew“ v původním významu posádka, v hiphopovém slangu označuje skupinu sprayerů.

PSH, Orion, Vladimír, DJ Richard

a DJ Wich to produkuje

Naše první deska na Terorist

dlouho čekání ale je tu, tu je.

(Intro, Repertoár)

Indy, Wich k tomu **připoj čtyřku a pak ještě i LA³⁴**, **tři**,

tři jako my tři bratři

(My3, Indy a Wich: My3, 2001)

Hned první skladba prvního alba je využita k představení přezdívek hlavních aktérů. Tyto základní formy nicků se pak nadále modifikují, stávají se předměty odkazů a slovních hříček, tak jak to známe z jiných uzavřených kolektivů, jako jsou základní školy či sportovní kluby. Podívejme se například na přezdívku Orion. Již brzy můžeme v textech objevit i zkrácenou verzi oslovení Ori. Připojením protetického V vznikla přezdívka Vorel. Jakýsi neoficiální titul „otce českého rapu“ se zase zdůrazňuje ve jméně Papa Ori³⁵. Tato jména pak mohou být nadále variována. Například:

*Moje firma se jmenuje **O.R.I.***

(Rok PSH, Rap n Roll)

Mám se na pozoru, varovali mě,

*říkali: neblbni, máš holku **Vorle***

(Jako jed, Epilog)

Orion také na svém albu Teritorium II úspěšně dovedl fetišismus subkulturních jmen ke svému vrcholu. Civilní život je odstaven do hlubokého stínu a kolektiv oslovuje subkulturu,

³⁴ Zde se představuje raper známý jako LA4.

³⁵ Zde může být také návaznost na známého jazzového piónýra Kida Oryho či amerického rapera Puff Diddyho.

která z vydědenců dělá hrdiny a která všední bytí překrývá slavným jménem. Pokud společně s CCCS opravdu přikládáme uměleckému dílu magickou moc, která nahrazuje moc v rámci společenství, je tato opakovaná formulka velice sugestivním druhem zaklínání³⁶ a zároveň proklamací víry³⁷. Ve videoklipu potom můžeme sledovat významné rapery, kteří dokola opakují jméno, značící přijetí subkultury: Orion.

*Chci slyšet své jméno: **Orion**,*

*Všichni řvou moje jméno: **Orion**,*

*Všichni psi řvou můj jméno: **Orion**,*

*Všechny kočky řvou můj jméno: **Orion**.*

(Orion: Chci slyšet své jméno, Teritorium I)

Nemenším fetišistou své přezdívky je i druhý hrdina této práce, Vladimír 518, vlastním jménem Vladimír Brož. Jako jeden z prvních českých sprayerů na sebe upoutal pozornost značkou W518 (Fiedler, 2003). Číslo si sprayeri přidávají ke jménu již od časů průkopníka moderního graffiti v New Yorku, známého pod šifrou TAKI 183, a nejčastěji značí adresu či blok, odkud sprayer pochází.³⁸ Jako člen Penerů používá především nicky Vladimír či Vladimír 518. Můžeme ho ale najít i pod jmény Kmen či X-Kmen (podle komiksové a filmové série X-Men). X-Kmen je zde jakýmsi pessoovský heteronymem, nickem druhého řádu a označuje spíše odlišnou fikční postavu, podobně jako známý rapper Marshall Mathers využívá postav Slim Shady a Eminem.

Jednou to vypnou a zařvou a konec šou

***Ego, Wich, 518** ted' tady se mnou*

(Indy a Wich: Jednou, Hádej Kdo)

³⁶ „Z nejprimitivnějšího obřadnictví, počata vírou v nadpřirozenou moc slova, které může proměňovat přírodu a ovlivňovat vzdálené i nepochopitelné, z pradávných zaklínadel, dikuvzdání božstvům a prvních modliteb, neoddělitelná tehdy od tance, vzrušeného volání a gesta, vešla apostrofa do poezie, již je po tisíciletí charakteristickou součástí.“ (Brukner, Filip, 1997)

³⁷ Na koncertech je pak do hry vtaženo ještě publikum.

³⁸ O významu místa v hip-hopu více v kapitole 5.

Smíchov – Újezd, srpnová noc

Hugo a Kmen, dva zmrdi maj moc

(Vladimir 518: Smíchov-Újezd, Gorila vs. architekt)

Také Vladimir 518 pochopil magickou moc jména platného pro subkulturu. Ve skladbě 518 opět vidíme, že se z představení, ekvivalentu sprayerského tagu, stává něco víc. Čím víc se opakuje šifra, tím více ustupuje všední realita a tím více se subkulturní hierarchie stává tou pravou. Jedině ve světě hip hopu je Vladimir Brož opravdový Big Boss.

*Řekni **Vladimír!** (Vladimír)*

*řekni **Vladimír!** (Vladimír)*

*řekni **Bigg Boss!** (Bigg Boss)*

*řekni **Bigg Boss!** (Bigg Boss)*

*řekni **5!** (5)*

*řekni **1!** (1)*

*řekni **8!** (8) to jest **518!***

(Vladimir 518: 518, Gorila vs. Architekt)

Magický potenciál nicku uvnitř subkultury je rozpoznatelný i v tom, že prozrazení občanského jména některého z rapperů je chápáno jako nejhorší druh ponížení. Proto, když dojde na dissing³⁹ či dokonce beef⁴⁰, nezřídka narazíme i na jména, která se v ničem nepodobají mystickým nickům předních rapperů.

***André** si dá a **Wich** si nedaj práska,*

***André** s **Wichem** půjdou dál a každého psa spráskaj*

*a kdopak si to odskáče, bude to **Jan Daněk** patnáct let,*

*nebo **Hugo Versace**, tvý špinavý maskáče.*

(Indy a Wich: Myslíš na mě).

³⁹ Diss je zkrácenou formou slovesa to disrespect a v hiphopovém slangu značí urážku konkurenčního umělce.

⁴⁰ Pokud je diss bitvou, beef značí válku, tedy dlouhodobý, umělecky vyjádřený souboj mezi rapery či dokonce skupinami rapperů. V českém prostředí se někdy užívá kalk „hovězí“.

V tomto známém disstracku⁴¹ se Indy (zde pod přezdívkou André) snaží zpochybnit pozici Huga Toxxxu v rámci subkultury. V rozsáhlém textu zpochybňuje jeho rap, zkušenosti, vzdělání a autenticitu. Odjímáním jeho subkulturního jména pak pouze dokončuje symbolickou exkomunikaci z prostoru subkultury. Není možné být hiphoperem a zároveň se jmenovat Jan Daněk. Zcela opačná situace je s komickým efektem zachycena ve filmu *Česká RAPublika* (2008). Právě Hugo Toxxx a jeho spoluhráč James Cole v jedné scéně navštíví městský úřad a snaží se přesvědčit úřednici, že by jim měla oficiálně změnit občanská jména na Hugo Toxxx a James Cole, protože se s těmito přezdívkami identifikují více nežli se jmény původními. Jejich pokus dle očekávání ztroskotá. Stejně jako hiphopová komunita nesnese Jana Daňka, tak obecná kultura nemá místo pro Hugo Toxxxu.

3.2 Já

Androutsopoulos, jak je zmíněno v první kapitole, ukazuje, že hlavním tématem rapu je raper sám. Touto totální autorskou autoreferencí se hiphop výrazně odlišuje od jiných druhů hudebního textu. Vysvětlení tohoto jevu je vícero. Dokud byl hiphop považován za specifický výhonek černošské orální tradice, snažili se takzvaní tradicionalisté vysvětlit tento jev starobylými afroamerickými formami jako signifying monkey či yo ma (více Veselý, 2010). Čím více ale hiphopová kultura pronikala mimo černošské čtvrti a šířila se po světě (což se ostatně stalo velice záhy), tím větší byl tlak na jiná, univerzálnější vysvětlení. Obzvláště evropští badatelé zasazují hiphop spíše do souvislostí moderního urbánního života, nežli tradiční afroamerické kultury.

Nancy Macdonald v pozoruhodné knize *The Graffiti subculture* (Macdonald, 2001) sice přijímá koncept CCCS, který přisuzuje subkulturnímu uměleckému vyjádření magickou povahu, odmítá však třídní determinaci a důraz klade spíše na formování maskulinity a umístění v rámci hiphopové (graffiti) subkultury samotné. Toto pojetí je dobře aplikovatelné na velkou část zkoumaných textů. Podívejme se tedy podrobněji na některé klíčové aspekty rapového subjektu.

⁴¹ Disstrack je skladba věnovaná snižování protivníka.

3.2.1 Bildungsrap

*When you **first come in the game**, they try to play you
Then you drop a **couple of hits**, look how they wave to you
From Marcy to Madison Square
To the only thing that matters in just a matter of **years** (yeah!)*
(Jay Z: Encore, The Black Album)

*To slova Orion ještě jednou ne naposled,
to slova bez pardonu originální slovosled,
přímě hled', sladkej jak med,
chladnej jak led, **už pár let.**
stojim vzpříma, žiju jako **číslo jedna**,
dva-tři-čtyři-pět, **od základů** jsem se učil dělat rap,
(Orion: Teritorium I)*

*Chlupy se ježej, když začnu rapovat,
kápě, náměstí, vrah, kat,
dav řve, smrad krve,
kung-fu, fang-fu, Kmen jede,
všichni se snažej, ale BoSS vede!
(Hugo Toxxx feat Vladimír 518: Big Boss vede, Rok psa)*

*Jako Scareface by chtěl každý žít,
gratis, zadarmo nebudeš nikdy nic mít,
já **riskuju, makám, piju a i se flákám,**
dělám, zkouším, píšu, nahrávám, vydávám.
Zraju jako víno jsem ročník 76,
každá nová pecka hned lepší jest,
jsem stále **top a jdu dál,**
kdo stojí na místě nic nedokázal.*

*Nebojím se, neutíkám,
na nikoho tu nečekám,
využívám svýho **dobitýho postavení**,
pro mě **konkurence** už žádná není.
Big Boss, Marko, Vorel, Papa,
prezentujem sebe sama.*

(Orion: Chci slyšet svý jméno, Teritorium I)

Na těchto ukázkách vidíme, jakým způsobem se tematizuje autorský subjekt v hiphopových textech. První vymezení patří komunitě, tedy subkultuře. Vůči ní vystupuje jako leader, číslo jedna či „big boss“⁴². Jeho identita je daná tím, že se „vypracoval“ a nyní dosáhl „postavení“. Život je zde pojat jako směs tvrdé práce v nahrávacím studiu či s papírem v ruce a nikdy nekončící drogové párty. Častým motivem českého i světového rapu je srovnání s mafií. Zatímco struktura hiphopového společenství je dosti volná, mafie má velice striktní hierarchii. Scarface a Tony Montana⁴³ jsou tak ideální příklady pro projekci vlastní identity v rámci společenství. Macdonald si také všímá, že riziko, které sprayeři podstupují, má stvrzovat jejich maskulinitu, protože, jak připomíná, mužem se člověk nerodí, ale musí se jím stát (někdy se užívá pojmu „hard won masculinity“). Obraz rapera jako mafiána (v Americe je nejrozšířenějším žánrem hiphopu takzvaný gangsterský rap) či sprayera má tedy poukazovat k nebezpečnému zasvěcovacímu rituálu, který je nutno podstoupit, aby se muž stal „opravdovým mužem“. Macdonald dokonce vzpomíná Eliadeho a chápe tvorbu graffiti jako symbolický přechod z dětství k dospělosti. Demonstrativní odmítnutí většinových, legálních norem představuje ideální vstupenku do hierarchie subkultury.

3.2.2 Sexuální superiorita

Nejinak je tomu se vztahem raperů k ženám. Anna Oravcová (Kolářová, 2010) ve svém terénním výzkumu potvrzuje, že komunita českých raperů, tvořená převážně mládeží ze střední třídy, projevuje značný hodnotový konzervativismus a na rozdíl třeba od hippies a punkáčů tíhne spíše k tradičním rodinným hodnotám. Snad právě tento životní konzervativismus vyvolává o to větší tlak na vytvoření jakési symbolické maskulinity, ve

⁴² Motiv leadera, velkého bosse je pro hiphop zásadní do té míry, že největší české vydavatelství tohoto stylu, jehož managerem je právě Vladimír 518, nese hrdé jméno Big Boss Records.

⁴³ Postavy z gangsterky Scarface (1983). Tony Montana se často objevuje v textech amerických i evropských raperů. Vyrábějí se dokonce i jeho figurky, které se prodávají například v obchodech s komiksy.

které jsou ženy pouze poslušnými tanečnicemi, sexuálními objekty v rukou drsných raperů či rovnou děvkami a courami. Američtí rapeři dokonce zacházejí tak daleko, že slovo hoe⁴⁴, tedy děvka, v textech někdy ztrácí expresivní nádech a užívá se jako neutrální označení pro ženy.

*Pod rukama mi projde dost **micin cicin**,
když piju Cuba Libre, zčervenám jak Jelcin.*

*Jsem Ori, jinak dobrovolný **dárce orgáčů**,
mám rád orál a lízání pekáčů.*

*Říkám okay, **jedna** luxuje a **druhá** žehlí,
třetí mi meje nohy, **čtvrtá** mi ho kouří,
(Chci slyšet své jméno, Teritorium II)*

*Rozuměj mi můj lidi, můj gang,
volám holčákům do Plzně jedem **na gang bang**
(Moje řeč, Rap'n Roll)*

Identita rapera je formována nadřazeností k ženám stejně jako nadřazeností k jiným raperům, o nejružnějších outsidersích nemluvě. Tento postoj k ženám je vyhrocenou podobou sexismu, který v sedmdesátých letech přinesl hard rock, jemuž se kvůli jeho převážně mužskému publiku a machistické sexualitě říká také „cock rock“ (Reynolds, Press, 1996).

Sexualita už v textech takových rockových kapel zdůrazňuje tradiční maskulinní archetypy, zároveň tím ale vystupuje proti společnosti, která potlačuje jejich realizaci. V poněkud psychologizující knize *Sex Revolts* se dočteme, že „From Elvis's pelvis through the Stones's cock-y swagger, Led Zep's penile dementia, right up to the Sex Pistols (just check out the name), and Guns N'Roses, rock is riddled with the idea of Phallus Power. The subtext is that in a world of man castrated by the system, here is a REAL MAN.“

Hiphopeři tento archetyp jedinež posilují a dále posunují do společensky nepřijatelné roviny častou explicitní tematizací neobvyklých sexuálních praktik, sexuálního násilí a především

⁴⁴ Zkrácené anglické „whore“.

hrubozrně vulgárního vyjadřování⁴⁵. Jako vhodná a komplexní ukázka takto zobrazované sexuality nám může posloužit kontroverzní text kapely Supercroo *Fotka z novin*, který si k velké radosti raperů od Dagmar Patrasové vysloužil žalobu.

Řídím nábor talentů do porna

Dáda Patrasová je adept číslo jedna

nechávám jí vykourit Jirku Korna,

zezadu jí nechám píchat Pepu Zímu

Dáda nakládá lesbám přes píču

Dáda nastaví píču každému,

lížu kameru, natáčím anální jízdu,

namočím jí kozy do gelu...

(Super Croo: *Fotka z novin*, Toxic Funk)

Šokující vulgárnost tohoto textu není samoúčelná, jak by se mohlo zdát. Kromě toho, že raper Hugo Toxxx vystupuje v roli jakéhosi pasáka, čímž naplňuje jeden z tradičních topoi amerického gangsterského rapu⁴⁶, daří se mu také skvěle naplňovat jednu ze základních funkcí subkulturního symbolického univerza, a to je vyvolávat odpor většinové společnosti. Opět se jedná o rezistenci v zásadě magickou či symbolickou, jakou známe již z punkových či metalových subkultur, kterým se dařilo vyvolávat děs mezi spořádaným měšťanstvem jak oblečením, tak hudebními texty. Útok Hugo Toxxx je brilantně zacílený. Pornografický žánr nesmí být vysílán v televizi a Dáda Patrasová, známá svými pořady pro děti, představuje k pornografii ideální kontrast s opravdu výrazným buřičským potenciálem, který se také naplnil. Namátkou uvádíme titulní odstavec z článku *Zklamaná Dáda Patrasová v šoku! Nazvali ji děvkou*. (Rytmus života, 2004)

⁴⁵ Stojí za připomínku, že snaha dosáhnout jakési hypertrofované machistické sexuality vede k vyloučení ostatních pojetí maskulinity. Hip-hopový diskurs je výrazně homofobní a pohrdá submisivitou.

⁴⁶ Používá se pojem „pimp“, který v hip-hopovém kontextu nabývá pozitivních konotací. Odvozené adjektivum „pimpin“ je pak téměř synonymní s „fresh“ či „cool“.

Dáda je v šoku! Její jméno je vláčeno bahnem nadávek. Co má dělat? Mávnout nad vším rukou? Vždyť žaloby mnohdy nic neřeší. Kam může zloba zajít? A kdo nakonec vrátí Patrasové čest?

Ne nadarmo se říká, že to nejdražší, co člověk má, je jeho čest. Proto by si ji měl každý bránit. Bijeme na poplach! Dádo, braň se! Není to tak dávno, co se z rádia linula "písnička" plná sprostých nadávek. Vulgarismus střídal perversitu v takové míře, že slovo "kozy" je jediný výraz, který si dovolíme citovat. O co šlo? Jak je možné, že se vůbec něco takového může na trhu objevit? Kdo je odpovědný?

Pobouření měšťáků, zostuzení předních představitelů oficiální kultury a poukaz na vlastní šokující sexualitu pro příslušníky hiphopové struktury představuje další z činů odvahy, který podobně jako posprejování celého vlaku⁴⁷ slouží jako zasvěcovací zkouška.

3.2.3 Věčný cyklus

Jestliže tedy budeme chápat vyjadřování raperů k sobě samým jako poukazování na vlastní mužnost a dospělost, narazíme zároveň nutně na rozsáhlé kontinuum infantilility, která přese všechnu snahu brání raperům doopravdy dospět. Rituál se neustále opakuje, ale proměna ne a ne se prosadit. Podobný motiv můžeme sledovat i v demonstrativním odporu přijetí ženy, jednoho ze symbolů dospělosti, jako autonomního subjektu. V textech písní je žena vždy maximálně objektivizována a využívána, nikdy přijímána⁴⁸. Pakliže se v některém z textů objeví stálá partnerka, je to jenom proto, aby mohla rapera opustit.

Vladimir: Do toho se začnu hádat se svojí ženou
myšlenky to utnout mi táhnou hlavou

Orion: Jo s holkou rozchod do vztahu ti nepolezu
dáme dvojité cubalibre a utrhnu se ze řetězu

⁴⁷ V hiphopové terminologii známější jako „wholetrain“.

⁴⁸ V hlavním proudu českého (a s výjimkami i toho světového) hiphopu se ženy jako interpreti téměř neobjevují. Na deskách interpretů kolem PSH občas vystupují RnB zpěvačky. Pouze raperka Lela z uznávaných WWW hostuje na nahrávce Nemám rád (Rap'n Roll). Pozicí raperek uvnitř subkultury se podrobně zabývala Anna Oravcová (Oravcová, 2010). Obecněji o genderu v populární hudbě viz Shuker, 2008

Orion, ačkoliv údajně poznal velké množství „micin cicin“, opravdu nemůže svému příteli poradit. Raper nemůže vstupovat do vážného vztahu a přitom stále dokola hájit (a tím vlastně i neustále odmítat) svoji mužnou identitu. Místo ženy (dospělosti) nabízí Vladimirovi alkohol, drogy a večírky, tedy komodity, které nabízí hiphop coby subkultura mládeže. V pokračování písni Vladimír a Hugo Toxxx pod rouškou noci vytvářejí tagy⁴⁹ a skončí v policejní cele. Jedná se o gesto odmítnutí dospělosti takové, jak ji pojímá většinová společnost, a naopak přijetí ritualizované dospělosti, jakou nabízí subkultura. Doopravdy dospět, jít za iniciační rituál, znamená dát hiphopu sbohem.

Jednou sa vyjebem na toto šeko

Petra chcem mat s tebou decko!

(Indy a Wich feat Ego a Vladimír 518: Jednou, Hádej kdo)

3.3 My

Na všech úrovních hiphopové kultury se utvářejí menší kolektivy, ve kterých umělci dohromady pracují na svém díle. Bboys mají taneční skupiny, sprayeři své crew a hudebníci zase bývají spjati kapelou nebo nahrávací společností. Příslušnost k jistému kolektivu v českém hiphopu představuje vedle sebe prezentace snad nejrozšířenější topos. Tato dostředivá síla, potřeba zařadit se do společenství, referenční skupiny, využívá sadu poměrně ustálených metaforických okruhů psí smečky, staré aristokracie a malé, zato elitní bojové jednotky anebo rodinného svazku. Jedná se převážně o útvary, které nemusejí mít nutně definovanou vzájemnou vertikální hierarchii, ne nepodobné Tonniesovu modelu Gemeinschaft.

*Naše **smečka** běží tmou (tmou)*

*sme **armáda** strojů, volů, hrdejch kokotů, (eej)*

naše smečka letí Prahou (o-ou)

pozor, dej pozor (eeeej)

(Vladimír 518: Boogie Down Praha⁵⁰, Gorila vs. architekt)

⁴⁹ Krátké šifrované podpisy na zdech.

⁵⁰ Pozoruhodný název této skladby pochází ze slangového označení pro Bronx, newyorskou černošskou čtvrt' a proklamovaný domov hiphopu. Boogie down production je navíc název průkopnické skupiny gangsta rapu.

*DJ Wich, produ - producent, extra třída,
znáš ho?...ted' mi bude záda hlídat.*

(Orion: Chci slyšet své jméno, Teritorium II)

*Po všech těch predkapelach prichazime my
legendy faraoni Peneri
zvyknul sem si dosahnout všeho co chci
frackové floutkové sme gauneri.*

(HPTN, HPTN)

*Orion, Vorle slyšíš mě brácho?
Orion tys mi dal do ruky mikrofon,
100krát dík, máš to u mě, víš o tom.*

(Vladimir 518: Boogie Down Praha, Gorila vs. architekt)

Dostředivá síla hihopového kolektivu stojí proti odstředivé posedlosti sebou samým. Tento kulturní paradox byl popsán již dříve v souvislosti s punkovou kulturou. Na jedné straně zde máme vyhraněný a výrazně deklamovaný individualismus a na straně druhé je potřeba patřit do skupiny s jasně vyhraněným sémantickým a hodnotovým systémem. Veselý jde dokonce tak daleko, že sémantické pole hiphopu vidí jako ideologické bojiště, ve kterém jednotlivé směry a skupiny symbolicky prosazují svůj světonázor (Veselý, 2010).

Český hiphop hlavního proudu je do jisté míry výjimečný tím, že se soustředí takřka výlučně kolem jednoho okruhu interpretů, spojených se značkou BigBoss Records. Na té vydává své nahrávky široké spektrum umělců spojených s hiphopem. Desky vulgárních Super Croo zde vycházejí vedle umělecky ceněných WWW, jejichž texty píše uznávaný výtvarník Lubomír Typlt či lyrických Indy a Wich. Ačkoliv v dílech těchto raperů můžeme vysledovat značné uměleckou rozdílnosti, spojují je některé normy a hodnoty, o kterých bude pojednávat následující kapitola.

4. COOL VS. REAL

Rap critics they say he's "Money Cash Hoes"

I'm from the hood stupid, what type of facts are those.

If you're havin' girl problems i feel bad for you son

I got 99 problems but a bitch ain't one.

(Jay Z: 99 Problems, Black album)

Hove is back, life stories told through rap

Niggaz actin' like I sold you crack

Like I told you sell drugs...no...

Hove did that so hopefully you won't have to go through that

H to the izz-O, V to the izz-A

Not guilty, he who does not feel me is not real to me

Therefore he doesn't exist

So poof...vamoose son of a bitch

(Jay Z: IZZO (Hova))

Jay Z v hitu *99 Problems*, který zazněl mimo jiné i na inauguraci amerického prezidenta Baracka Obamy (byť s poněkud pozměněným textem: „I Got 99 problems but a Bush ain't one“), a za který obdržel cenu Grammy, zůstává zároveň „cool“ a „real“. Dokáže obhájit „prachy a děvky“ a zároveň udržet autenticitu „hoodu“⁵¹.

To, co Jay Z dokáže se zdánlivě odzbrojující samozřejmostí a s komerčním i uměleckým úspěchem (skladba *99 Problems* byla prestižním hudebním časopisem *Rolling Stone* vyhlášena druhou nejlepší skladbou „nultých“ let), tedy spojit deklamovanou opravdovost a povrchovou přitažlivost. O něco podobného čestí hiphopeři musejí usilovat s mnohem větším nasazením. Karel Veselý pojem „cool“ považuje za klíčový pro pochopení specificky černošského pojetí kulturní identity (celá jedna rozsáhlá kapitola je nazvaná *Politiky cool*).

⁵¹ O problematice „hoodu“ více v další kapitole.

Mluví přímo o „černošském cool“⁵². Nic nemůže být víc „uncool“ než běloch, což je přesně případ Penerů Strýčka Homeboye.

4.1 Co je cool?

Veselý velice zasvěceně provádí čtenáře jakousi archeologií cool. Odvozuje tento pojem od starobylého západoevropského termínu „itutu“, který označoval kladné vlastnosti rozvážného vládce. Na jedné straně ukazuje, jak se prezident Barack Obama symbolicky hlásí k této tradici užitím černošského pozdravu „fist bump“⁵³, na druhé straně si všímá odcizení, ke kterému došlo v zábavním průmyslu. O podobě, kterou na sebe bere cool v rapu, filmech a videoklipech, píše takto: „Místo nástroje k vytváření hrdosti se cool stává prostředkem zachování stávajícího stavu společnosti, která na defektní černé divoštství předepisuje bílou civilizaci. Násilníci a hypersexuální černoši v hiphopových klipech nebo filmových fantasiích blaxploitation⁵⁴ žánru jsou jen spektaklem pro masové publikum, které se chce nechat – alespoň v přiměřené míře, šokovat.“

K atributům cool patří spojení hrdosti, šarmu a syrové fyzičnosti. Tyto vlastnosti se promítají i v hudebním projevu, který má být drsný, agresivní a zároveň má vyjadřovat hrdost na vlastní odlišnost. Nejlépe to vyjádřil James Brown ve skladbě *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud* (Brown, 1968), která pronikla do americké Top 10 a stala se hymnou černošského hnutí.

*We rather die on our feet,
Than keep living on our knees.*

*Say it loud,
I'm black and I'm proud.*

(James Brown: I'm black and I'm proud, A Soulful Christmas)

⁵² Veselý používá slovo „cool“ běžně jako substantivum.

⁵³ Jedná se o ťuknutí si s někým sevřenou pěstí. Konzervativní FOX TV nad tím rozpoutala smrtelně vážnou diskusi, zda se náhodou nejedná o tradiční gesto palestinských teroristů po obzvláště úspěšném pumovém atentátu. Ve skutečnosti jde původně o pozdrav hnutí Black Power, který později zpopularizoval basketbalista Michael Jordan a rozšířil ho tak mezi běžnou populací. (Veselý, 2010).

⁵⁴ Termín vzniklý spojením slov „black“ a „exploitation“ označuje akční filmy plné násilí, funku a stereotypních černých hrdinů a gangsterů.

Bezprostřední přitažlivost černošského cool ukazuje i skutečnost, že český soulový zpěvák Michal Prokop se svojí kapelou Framus 5 Brownovu skladbu okamžitě převzal do svého koncertního repertoáru (ačkoliv z verze známé z kompilace Bigbít, 1998 se můžeme oprávněně domnívat, že Prokop nemusel mít zrovna přesnou představu o tom, co vlastně zpívá, vzhledem k tomu, že si vystačí převážně se slovy na-na-na-na). Přitažlivosti stereotypizované černošské identity si všiml už o deset let dříve spisovatel Norman Mailer, který zveřejnil v časopisu *Dissent* známou stat' *The White Negro*, ve které s černošskou kulturou spojuje ty, kteří se nějakým způsobem snaží vymezit vůči většinové kultuře, tedy beatníky a hipstery, fanoušky jazzu (Kerouacův román *Na cestě* je mimo jiné oslavou černošské hudby, především pak tehdy aktuálního bebopu, který svojí rychlostí a nespoutaností dokonale rezonoval s životním stylem hrdinů románu). Jako ukázkový příklad „bílého černocho“ uvádí Mailer postavy ztvárněné hercem a symbolem rebelství Jamesem Deanem.

Pro hip-hop se ovšem referencí cool stala v devadesátých letech nejrozšířenější a nejpopulárnější forma této hudby, gangsta rap. Jak již název napovídá, ona „hrdost“ z písně Jamese Browna zde doznala jistých proměn. Na velkých hip-hopových koncertech si drogoví dealeri začali vyřizovat účty a lomené beaty byly často přerušeny hlasitou střelbou. Být cool najednou znamenalo být černým gangsterem.

Česká hip-hopová scéna se pochopitelně alespoň do jisté míry snažila těžit z této černošské cool. Vzhledem k tomu, že nikdo z české rapové scény není (s největší pravděpodobností) mafiánský boss, jedná se vesměs o symbolické odkazy⁵⁵. Ve vizuální, módní rovině se například jedná o typické bundy s kapucemi, kšiltovky New York Nics (které nosí například právě Jay Z) nebo o dresy teamů z NBA, jakými se pyšní mnohé americké hvězdy, aby zdůraznily svůj pouliční životní styl⁵⁶. Ačkoliv se ještě nikdo z českých interpretů nedostal k tomu, aby založil kriminální organizaci, alespoň v textové rovině bývá zvykem označovat skupinu raperů či sprejerů za gang.

⁵⁵ Beneš v této souvislosti uvádí, že v Detroitu, který má 1,5 mil. obyvatel, dojde ročně k většímu počtu vražd nežli v celé Velké Británii s 55 miliony obyvatel (Beneš, 2006).

⁵⁶ Tak jako v Brazílii na každém kroku narazíme na fotbalisty, hrou ulice je v Americe basketbal. Často je spojován právě s hip-hopovou kulturou a jeho nejlepší hráči jsou černé pleti. Shaquille O'Neal, jedna z největších hvězd NBA, se pokoušel také o kariéru rapera, což se mu však nedařilo zdaleka tak dobře jako doskoky.

*Dělám svůj slang
Mý nářečí je Praha
Město **bang bang bang**
Rozuměj mi mí lidi i můj **gang**.
Volám holkám do Plzně,
jedem na gang bang.
(Moje řeč, Rap'n Roll)*

Faktem nicméně zůstává, že pravé, černé cool⁵⁷ je v českém hiphopu jen těžko dosažitelnou komoditou.

4.2 Co je real?

V hiphopových textech často narážíme na zdůrazňování jedné autentičnosti na úkor té druhé. Ale co to vlastně znamená být real? A je možné vůbec „real“ nebýt? Lze snad jeden druh životního zážitku považovat za autentičtější než jiný? Podle takzvaných „esencialistů“ je tomu tak.

Z pohledu této tradicionalistické, romantizující⁵⁸ kritiky u černošského rapu pojmy cool a real vlastně splývají. M. A. Neal ve studii *No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates* s jistou dávkou ironie zmiňuje pojetí, ve kterém „more authentic“ znamená „more gangsta, more ghetto, more hardcore and in extension more authentically black“ (Neal, 2004).

Již brzy se však ozřejmilo, že určovat míru autenticity podle počtu porušených zákonů je slepá ulička. Jestliže černošská kultura mohla být kdysi jednocena společným zážitkem otroctví, jen těžko lze různorodé životní situace soudobých černochů redukovat na prožitek

⁵⁷ Veselý také vzpomíná knihu Marka Anonyho Neala *New Black Man: Rethinking Black Masculinity*, ve které se snaží nalézt způsob, jak zbavit černošské muže negativních stereotypů spojených s „cool“. Jako příklady post-cool osobností uvádí Tigera Woodse, Baracka Obamu a Lewise Hamiltona. Co může být méně cool než golfista, řidič a americký prezident?

⁵⁸ Je těžké přehlédnout až herderovské sepětí národa s řečí a uměleckým výrazem.

z gheta plného gangsterů a šlapek⁵⁹. Přesto má ale zdůrazňování vlastní autenticity svůj smysl. Podle Ronalda Judyho, je autenticita tou nejčennější komoditou na globalizovaném hudebním trhu. Jednoduše řečeno, „Authenticity is Hype“ (Judy, 2004).

4.3 Real vs. Cool

Peneři Strýčka Homeboye si v této situaci mohli vybrat dva způsoby, jak být real. Buď přistoupit na hru „čím větší černoch, tím více real“, anebo se snažit nalézt zdroje vlastní autenticity. Vzhledem ke zjevným obtížím naplnění první varianty se Peneři, a s nimi celý hlavní proud českého hiphopu, rozhodli pro hledání vlastního výrazu. Významným motivem, obzvláště raných textů PSH a Indy a Wich, se stalo odmítání nepůvodní, černošské identity.

*Já sem boheman, v getu sem nežil nikdy
sem z Jižáku a v paneláku bydlím.
Nepotřebuju kvery, děvky
ani kapsu plnou prachů, o tom hip-hop není
Ale možná to znáš z klipu a hodně typu
se na tom mrda – hardcore!
Ve snu vole, tady je střední Evropa
seš magor, když si jedeš tady v tom štýlu
bacha na to, u nás seš tyfel tyto synku.
(Penerský desert, East side unia)*

Tento přístup ale zároveň znamená zřici se možnosti být „černošsky cool“ v pojetí, jaké předkládá Veselý. Orion snad nepotřebuje „kvery, děvky ani kapsu plnou prachu“, aby byl „real“, zato však zdaleka nedosahuje atraktivity, kterou Jay Z dávají právě jmenované komodity, tedy "Money, Cash, Hoes". Nebýt cool se do jisté míry stalo poznávací značkou raného období kapel PSH a Indy a Wich. Interpreti jako Chaozz, J.A.R. či raný Gypsy.cz jsou těmi prvně jmenovanými považováni za méně „real“ a jejich napodobování amerického gangsterského stylu je označováno spíše za podívanou pro děti, nikoliv za projev „autentické“

⁵⁹ Stereotypy o jednotě černošské zkušenosti se stávají častým terčem útoků ve strhující autobiografii trumpetisty Milese Davise (Davis, Troupe, 2000), který pocházel z velice vzdělané rodiny a jehož otec byl uznávaný lékař.

subkultury⁶⁰. Dá se tvrdit, že toto první období spojené s alby *Repertoár*, *My 3* a *East Side Unia* výrazně preferuje opravdovost před přitažlivostí. Důraz na pravdivost je zřetelný i z dobového článku v magazínu Rock a Pop, kterým Affro, pozdější šéfredaktor časopisu Bbarák, do jisté míry uvedl hiphop do širšího hudebního povědomí.

„Pokud opravdu stojíme na křižovatce, nezbyvá než se držet cesty, kterou upřímně považujeme za tu pravou. Nepřestat uznávat vlastní hodnoty, nenechat se vykořenit ze základu graffiti a break dance a přesadit jinam. Hiphop je přece kultura bez hranic.“ (Affro, 2001)

Brzy však přichází radikální zlom, způsobený neočekávaným úspěchem alba Toxic Funk kapely Supercroo. Tento zlomový moment v poetice hlavního proudu českého hiphopu důkladně popsal ve své bakalářské práci Ondřej Vojtěch (Vojtěch, 2009). Kapela Supercroo ve svých textech nešetřila vulgaritami, drogami a brutálním násilím a ve videoklipech se projížděla luxusním automobilem a mávala balíky peněz.

Supercroo se zkrátka zcela zřekli „real“, nejcennější komodity PSH, a veškeré své snažení upřeli k tomu být „cool“. Nedosti na tom, zatímco předtím to byli Peneři, kdo se vysmíval amerikanizovaným kapelám, nyní se role obrátily a byli to právě oni, kdo se stali terčem výsměchu. Pro Supercroo byla tvorba kolem PSH dílem idealistických „hipíků“. Největší odsudek si vysloužila kritiky dosud vyzdvihovaná kapela Indy a Wich, především pro svoji údajnou změkčilost a některé verše až příliš blízké přírodní lyrice.

*Už nějaký pátek mě v mojí mysli děsej
divný sny a **tak sedám a píšu esej**,
je rok 2003 ve stínu mojí schýzy
sedím doma zase píšu, a venku **kvetou břízy**.
(DJ Wich feat. Indy: 1000MC', Time Is Now)*

Jen těžko si lze představit něco méně cool než je rapper, který píše „esej“, zatímco za oknem romanticky šumí kvetoucí břízy. Brzy se také slovo „bříza“ stalo symbolem rapové změkčilosti, která odporuje tradičnímu obrazu maskulinity rapové hudby. Hugo Toxxx a

⁶⁰ Podobně Derek B, první úspěšný hiphoper v Británii, byl subkulturou odmítnut jako příliš americký, neautentický a málo real. Companion to contemporary black british culture (Donnell, 2002).

Marpo ve svém tracku Velrybí bolest zbásnil způsob, jakým má správná raper nakládat s kvetoucí břízou.

*Hacku, koukni z vokna,
venku kvetou břízy,
vemu motorovou pilu a uplně všechny pokácím,
aby MC přišli o inspiraci.*

(Hugo Toxxx feat Marpo: Velrybí bolest)

Dá se říci, že texty Supercroo přinesly do českého hiphopu pojetí gangsta rapu jako jistého druhu snového úniku. Vojtěch (Vojtěch, 2009) jejich styl popisuje jako nadsázku násilnických komiksů s postavami jako jsou Lobo, Hitman či Preacher. Ačkoliv se poetika Supercroo na albech Dixx (2006) a České kuře: Neurofolk již neměla kam rozvíjet, protože míru vulgárnosti a drsnosti již nebylo kam stupňovat, pro Penery již návrat k nevinnosti prvních počínů nebyl možný. Nastal čas pro to být cool.

Jejich album *Rap'n Roll* z roku 2006 se výrazně vzdaluje od deklamované upřímnosti Repertoáru a do popředí se dostává stylizace do cool pózy. Role drsných hochů, kteří vládou klubům, taneční parket a výrazná stylizace, často do postav z mafiánských či sci-fi filmů, to jsou hlavní motivy desky *Rap'n Roll*. Jak upozorňuje Vojtěch, samotný název *Rap'n Roll* odkazuje k rock'n rollu, tedy k zábavě, sexu a drogám. Peneři na této desce opustili koncept opravdovosti a vsadili na únikovost a stylovou pestrost. Místo reality zaujímá snový přelud.

*Naše **halucinace** ovládá dneska prostor
tempo zhovadilosti určuje Mordor Trafor⁶¹
Takže jsem zpocený, měřím PSH faktor
holky tančej až do očí blejská fosfor
Ráno doktor Jekyll, večer mistr Hyde
stačí pár drinků abych byl **high**
Začnu zlobit, budu dělat bordel
jak funkmaster kej chce to fortel*

(PSH feat Indy, James Cole a Čistychov: Parket, Rap'n Roll)

⁶¹ Narážka na člena kapely autora hudby známého jako DJ Mike Trafik.

4.4 Syntéza?

Český hiphop hlavního proudu se tedy pohybuje mezi naivní upřímností „kluků ze štrýtu“, které inspiruje šumění „kvetoucích bříz“, a mezi cool drsností a hypermaskulinitou, které však jen těžkou můžou být prezentovány jako „real“. Na albu *Gorila vs Architekt* se Vladimír 518 velice úspěšně pokusil o syntézu obou zdánlivých protikladů. Skladby jako Smíchov - Újezd, *Děti prázdnoty* anebo *518* zaujmou výraznou básnickou stylizací, která se vymyká zdánlivě samozřejmé a plynulé řeči prvních desek. Syntéza v podání Vladimíra 518 není formou úniku, ale přináší novou senzitivitu ve zpracování specifického prožitku velkoměsta.

Slova, lidi, akce, omyly, činy a kecy, sex, sex,

světla, šminky, pohledy, kluby,

všechno je furt děs dnes.

Jsme děti prázdnoty...

(Vladimír 518 feat Lešek Semelka: *Děti prázdnoty*, *Gorila vs. Architekt*)

Tvorba Vladimíra 518 se tedy vymyká klasickým měřítkům „real“ a „cool“. Podobně jako kapely WWW či Prago Union směřuje k takovému uměleckému výrazu, který nemusí nutně být pevně svázaný s kulturními stereotypy hiphopu. To ovšem vůbec neznamená, že by Peneři upustili od tradičních rapových postupů. Jejich nejnovější, údajně poslední, album *Epilog* nabízí na jedné straně ještě výraznější „cool“ stylizaci, zároveň ovšem obsahuje některé z nejotevřenějších, skladeb, které připomínají vyznání či zpovědi.

Omyly, chyby, stejný lži a sliby

párty, kluby, velký sny a hity

život nám překazil prudkej jed

všechny naše průsery nám přihrál rap

(Jako jed, *Epilog*)

5. PROSTOR A ČAS

5.1 Cesta štrýtu

Zkušenost autonomního prostoru je pro hiphopový text zcela určující. Zde se dává dohromady původní „autentická“ společnost a z lokálního zážitku se odvozují normy a hodnoty hiphopové kultury. Už název kapely Peneři Strýčka Homeboye odkazuje k domácí partě, prožitku jistě lokální, domácké pospolitosti příznačné pro Gemeinschaft. Murray Forman v úvodu k oddílu *Hip-Hop, Space and Place* (Forman, 2004) poznamenává, že prakticky všechny popisy hiphopové kultury (hip-hop practices) považují prostor za významný faktor ať už ve vztahu ke graffiti, breakdancingu nebo k rapování. Příběhy o lokálních aktivitách pak jsou podle něj klíčové pro definování identit a postoje (attitudes) hiphopových umělců.

Pojmy „home“, „hood“⁶² a „street“ patří k základním myšlenkovým modelům hiphopové poetiky. Elaine Richardson (Richardson, 2006) považuje za jeden z klíčových znaků hiphopového textu konfrontaci oficiální cestou získaných znalostí (knowledge) se znalostmi lokálními. Ty pak popisuje atributy „street language“, „street knowledge“, a „street enterpreneurism“. Hiphopový text tedy přenáší jistou životní zkušenost a aplikuje ji na odlišné prostředí.

Tato konfrontace má své kořeny již v prvních amerických hiphopových nahrávkách, které na jedné straně zpracovávaly velice specifickou „pouliční“ životní zkušenost, na druhé straně však měly působit a také působily na masové publikum. „Hood“ pak postupně přestal značit místo původu, ale stal se spíše symbolem pro opravdovost hiphopu jako životního stylu. D. L. Baldwin (Baldwin, 2004) coby vhodnou ilustraci pojetí lokální zkušenosti uvádí staré hiphopové moudro: „You can take a nigga out of the hood, but you can't take the hood out of the nigga“. Ulice v tomto pojetí není místem bydliště, ale zvláštním druhem prožívání světa.

*Yeah I'm out that **Brooklyn**.*

*Now I'm down in **Tribeca**.*

Right next to DeNiro

*But I'll be **hood** forever*

(Jay Z: Empire state of mind, Blueprint)

⁶² Pojem „hood“ je zkrácenou formou anglického neighborhood. V hiphopovém slangu většinou značí zapadlou čtvrť či gheto. Rozhodně se nejedná o jakékoliv sousedství.

Jak vidíme na textu této americké hitparádové jedničky, Jay Z může stát vedle De Nira v luxusní bělošské části New Yorku TriBeCa a přesto se nijak neodcizit své proklamované pouliční zkušenosti. Craig S. Watkins ve vyhrocené formulaci podotýká, že „The world had become, of all things, a ghetto“ (Watkins, 2005).

Tento důraz na zkušenost spojenou s životem na ulicích periferie zakládá i povahu českého hip-hopu. Když Lesík Hajdovský zpracovával skladbu *New York, New York* o těžkém životě v chudinských čtvrtích, jako nosný prvek prozíravě vybral specifické místo (Jižní Město), a zobrazil ho jako místo vzniku jistého specifického společenství.

Hej ty tam, co seš zač

*sem **tady** a co ty **tu** děláš.*

Přijel sem sem a radši bych zas ven,

sem tu jenom host.

Tak koukej zmizet rychle dost,

abych nenarazil svojí rukou na tvůj nos.

My tu žijem na Jižáku kluci co spolu držej páku,

Lojza, Venca, Jenda a taky kápo Čenda

ktorej už brzo přijde z lapáku

Jó Jižák Jižák město snů my žijem tu už spoustu dnů

beton je tady a beton je i tam,

všechno je na beton každej fandí nám.

(Lesík Hajdovský a Manželé: Jižák, Kamufláž/Jižák)

Ani Hajdovský nejspíš nemohl tušit, že jeho podomácku nahraný a poněkud ironický popis života na pražském Jižním městě deset let po svém vzniku narazí na tak úrodnou půdu. Sídliště se záhy stalo jedním z ústředních motivů českých hip-hopových textů a skladba *Jižák* inspirovala mnohé české rapery. PSH dokonce natočili vlastní verzi této písně, což je v hip-hopovém prostředí (na rozdíl od rocku a popu) něco zcela neobvyklého. Také nahrávací studio, kde vznikají nahrávky PSH či Indy a Wich, nese hrdý název Studio Jižák. Téma života na sídlišti a na Jižním Městě obzvláště výrazně poznamenalo začátky českého hip-hopu.

Je příznačné, že zatímco podle obyvatel jiných částí města patří sídliště mezi nejméně atraktivní druhy bydlení ve městě (viz pozoruhodný výzkum Jany Barvíkové *Jak se žije na Jižním Městě z pohledu Husákových dětí*, Sociální studia, 2010/3), samotní sídlištní rezidenti k němu takto negativní vztah zdaleka nemají. Hiphopová kultura pak mezi betonovými panely nachází jistý druh autentického estetického prožitku. Ten je dán mimo jiné tím, že se rozsáhlé panelové plochy ideálně hodí jako podklady pro graffiti. Sídliště tak není pouze místem, na kterém se zrodila kultura. Je to také místo, kde tato kultura může dojít svého vrcholného estetického výrazu. Zatímco centra měst postupně ztrácejí jinou než komerční funkci a neovladatelně je pohlcují stejnorodé skleněné krabice mezinárodních korporací, pomníky oficiální kultury a majetkových výdobytků nadnárodních společností, betonová sídliště se z nouzových sídel stávají místy nové autenticity, oděná do hávu hiphopové estetiky.

Jižní Město, periferie

betonový lidi postavený na sebe

šedivý těsto, euforie

menší i větší panel to tu přežije

uzavřít barvu pod tlakem v plechovce

a vdejt se projít v noci mezi krabice

tam je tvoje místo, cejtíš to, učíš se, učíš se

tam a zase zpátky a zpátky znova

(Jižní Město)

Ne každý rapper může být z Jižního Města. Zato každý může být alespoň ve svých textech „dítětem ulic“ a dál se řídit estetikou příznačnou pro svoji subkulturu. Hiphopová kultura v graffiti našla velice snadný a především viditelný způsob, jak si město přetvořit a přivlastnit. Z města okupovaného dominantní, cizí kulturou se tak stává „naše město“, město, ve kterém se odehrávají životy „kluků ze štrýtu“⁶³.

Toto přivlastňování města je v hiphopových textech popisováno jako zuřivý poziční boj o teritorium (není náhodou, že obě Orionovy desky nesou pojmenování právě Teritorium a Teritorium II) s pořádkovými silami většinové společnosti. Když se vrátíme k Richardsonové, tak „officialy prescribed knowledge“ má být poražen virtuálním „local knowledge“, které se

⁶³ Slovo „štrýt“ od „street“ se v českém hiphopu často používá jako ekvivalent k „hood“.

v průběhu času vzdálilo od svého místa vzniku a stalo se kódem subkultury odtržené od místních či sociálních determinantů (Richardson, 2006).

*Můj celej plán, na celej dnešní den
je jít v noci dělat ven **tagy** s Toxxxem
můj celej plán na celou dnešní noc
je **červená barva 2 cool a striktnost**
bomby⁶⁴ padaj není kdo by hlídal
kdybys to viděl live tak bys vzteky chcípál
metal styl **pochcat**⁶⁵ všechno a je to
jedem absolutně ultimátní tempo
máme **svý zkratky nikdo neví nic**
neví co je to být **dítě ulic**.
(Vladimir 518: Smíchov – Újezd, gorila vs. Architekt)*

*Image je na nic, tak následuj svůj **štrýt**,
nevyměním za nic co se dovim, tak to chci mít.
Na začátku byla **dóza plná barvy**,
noční Prahy story, tma, strach a vítězství a změna **larvy na motýla**,
co poletuje, dělá **značky** a šetření každý kačky,
noční mise, skéro, pokuty a jiný sračky.
přitom komentujem dění,
jsme **hlásná trouba ulic**, první víme, co se mění.
(Indy a Wich, PSH, LA4: Cesta štrýtu, My3)*

V prvním textu jsou Vladimír 518 a Hugo Toxxx představeni jako „dítě ulic“, dodržující „striktnost“, jako dva vojáci bojují o území a nasazují přitom „ultimátní tempo“. Symbolicky si tak přivlastňují území v držení oficiálních sil a pokrývají je textem, o kterém „nikdo neví nic“. Že jde opravdu o konfliktní prezentaci rozhraní oficiální kultury a subkultury pak ještě zdůrazňuje oslovení měšťáka, který by při pohledu na toto řádění „vzteky chcípál“.

V Indyho textu oproti tomu můžeme sledovat město, které se blahodárným působením barevného spreje mění z larvy v motýla. Pojem štrýt také zřetelně ztrácí svůj původní význam.

⁶⁴ Tagy.

⁶⁵ Další kalk z angličtiny. Jedná se o slovní hříčku, kdy piece, tedy jeden výtvar sprayera, píšeme jako „piss“.

Slovu „cesta“ je zde nutno rozumět tak, jak se v angličtině užívá „way“, tedy nejen cesta, ale také způsob života: I did it my way znamená „udělal jsem to po mém“. Indy v Cestě štrýtu zpracovává hodnoty ulice do hiphopového textu.

Skladba Praha z první desky PSH (Repertoár, 2001) se stala jakousi hiphopovou hymnou a programovým prohlášením první hiphopové generace (kromě samotných Penerů na ní účinkují i Wich a LA4 z tria Indy a Wich). Text se vzdaluje adoraci života na Jižním Městě. Místo toho předkládá nový obraz Prahy, která prošla proměnou. Oficiální centrum města, „most a hrad“, je odsunuto do pozadí a na jeho místo jsou dosazeny realie spojené s nočním životem, kapsáři, dealery, koncertováním a breakdancingem.

*Města **Praha** ted'ka volám číslo 02
a bacha z prava doprava zacpaná je **magistrála**
kola dál točící za první pražskou atrakcí
po levé straně na **Pavláku** heráci tu stojící
následuje další plán tam se s váma nevidám
na **Václaváku** postávám kapsářům nic nevidám
mezitím kus opodál na **můstku breakdancebál**
aziro turec star zas popojedem dál
na **Žižkov** potom na **romský gheto** pozor na auto
a je nám jedno jak daleko vydrží asi bňo
a je tu cíl na **štrýtu** Wladimir.
Praha až k ránu se chodí spát
Praha není jenom **most a hrad**
Praha je matka měst a nálad
Praha co víc si můžu přát
(Praha, Repertoár)*

*Ale mi dva, dva mystérium věčný,
voba totiž máme **nejbrhůdy na konečný**,
Holešovice, Skalka, Háje, Háje,
z **centra smogu do panelovýho ráje**.
(Indy a Wich: My3, My3)*

Významnou pozici, kterou v hiphopovém textu zaujímá zkušenost určitého místa, dokládají mimo jiné parodie na hiphopové skladby. V písni Ostrava rozhlasový a televizní bavič Ruda z Ostravy téměř doslovně zpracovává skladbu *Empire state of mind* od Jay Z, přičemž všechny reálie z New Yorku nahrazuje těmi ostravskými. Místo na NY Yankees chodí na Baník a nepochází z Brooklinu, nýbrž ze Stodolní ulice. V písni zpěváka, kytaristy a performerera Xaviera Baumaxy *Ozajstný Hip Hop* se zase vtipně spojuje pojetí Prahy jako „matky měst a nálad“ se sprayerskou kulturou ve verších:

Všade sú hipoperi ktorým ide o spoločnú věc

Spoločne sprejovať vlastné matky, hej!

(Xavier Baumaxa: *Ozajstný Hip-hop*, Buranissimo forte, 2005)

5.2 Dějiny expanze

Všetchno pomíjivý je

a netrvá nic věčně nebo jo? Ne!

Pamatuj si to nebo skončíš slavně jak Pompeje

nebo ten herec Pomeje.

(Orion: *Všetchno je pomíjivé*, Teritorium)

V hiphopových textech můžeme najít hned několik druhů pojetí času a časovosti. J. M. Lotman a B. A. Uspenskij jako hlavní funkci sémiotického systému, tedy kultury, vidí paměť a za hlavní účel považuje expanzi. Orientace na minulost zaručuje stálost, jednu z nutných podmínek existence kultury. Hiphopový text coby nejkomplexnější vyjádření jedné, „na výraz orientované“ kultury často pokrývá téma paměti a historie a (re)produkuje narativ, který ho zakládá (Lotman, Uspenskij, 2003).

Tak jako římská kultura v zakladatelském mýtu Vergilovy *Aeneidy* našla vrcholné vyjádření své kultury, tak i český hiphop uctívá Papa Oriho a americký své zakladatele z Bronxu.

*Welcome to the **melting pot**, corners where we sellin' rock
Afrika **Bambataa** ⁶⁶shit⁶⁷, home of the hip-hop.*

(Jay Z: Empire State of Mind, Blueprint)

*Who you know fresher than Hov'? Riddle me that
The rest of y'all know where I'm lyrically at
Can't none of y'all mirror me back
Yeah hearin me rap **is like hearin G. Rap** ⁶⁸ in his prime.*

(Jay Z: Encore, The Black Album)

Na těchto dvou ukázkách lze vysledovat způsoby, jimiž se raper snaží za každou cenu zasadit sebe a své dílo do širšího kulturního kontextu. Jay Z se pohybuje na místech spojených se zakladatelským mýtem o zrození hiphopu. Pouť do Jeruzaléma, do Mekky či na Říp, tedy na posvátná místa spojená se zakladatelským aktem, se uskutečňuje v podobě návštěvy „tavícího kotlíku“.

Zatímco když chce Jay Z proniknout k symbolickému zřídlu své kultury, musí užívat reference na jiné rapery, PSH tento problém nemají, neboť za mikrofonem stojí samotný otec zakladatel Orion. Na jeho případě lze také názorně sledovat nutnou potřebu sebevymezení, které na počátku zdůrazňuje novost rodící se kultury, zatímco v době rozvoje se naopak konsoliduje, konzervuje a vymezuje vůči inovaci. Odkazy na slavnou minulost, která má legitimizovat nadřazenou pozici na scéně prostřednictvím mýtického vyprávění, se to v textech PSH jenom hemží.

*Jsem to stále já, **nejstarší český raper**,
přidej se ke mně a zvyšuj mi můj prodej,*
(Orion: Chci slyšet svoje jméno, Teritorium)

⁶⁶ Jedná se o hiphopového průkopníka a zakladatele významné skupiny Zulu Nation.

⁶⁷ Slovo „shit“ zde ovšem nenese žádné negativní konotace. Naopak znamená nanejvýš podařenou věc. Už hipsteři ve čtyřicátých letech používali tento druh „obráceného hodnocení“. Když jazzový trumpetista Miles Davis o svém bubeníkovi Tony Williamsovi v autobiografii píše, že je „one bad motherfucker“, chce tím vyjádřit pouze svoji naprostou spokojenost s jeho bubenickými schopnostmi.

⁶⁸ Raper Kool G Rap patřil mezi průkopníky moderního hiphopu a Jay Z se k němu hlásí jako k velkému vzoru. Jako první například začal používat odkazy na mafiánské filmy, především na snímek Scarface, což ho sblíží i s Penery.

Byl sem tu na počátku, sem tu stále

moje flow je z dřiny z kategorie dokonale

i když se najeřádám jako Dán o la la

Vorel si žije jako pan.

(PSH: HPTN, HPTN)

Orion, Vorle, slyšíš mě brácho?

Orion, tys mi dal do ruky mikrofon,

100krát dík, máš to u mě, víš o tom.

(Vladimir 518: Boogie down Praha, Gorila vs. Architekt)

Křesťansko - židovská Bible i Hesiodova Theogonie pracují s představou jakéhosi zlatého věku, věku nevinnosti, neohraničenosti i hojnosti. Věku, který skončil nenávratným vyhnáním či vyhynutím. Také hiphop má svůj „zlatý věk“, který se nazývá „Back in the day“ neboli „zpátky do dnů“⁶⁹. Murray Forman si ve statí Hip-Hop History and Historiography (Forman, 2004) všímá příznačného jevu spojeného s tímto pojmem, totiž toho, že „lépe již bylo“. Názorně ukazuje proměny, kterými denotát Back in the day prochází podle toho, kdo ho užívá. Pro pamětníky to mohou být pouliční párty na sklonku sedmdesátých let, pro jiné zase „golden age“ gangsta rapu v půlce let devadesátých.

Protože každá kultura vyžaduje svůj mýtus o zlatém věku lidstva (dokonce i radikálně utopické koncepty v sobě přechovávají jistou vzpomínku na lepší časy, viz komunismus, nacismus), hned na první oficiální penerské desce *Repertoár* můžeme najít skladbu příznačně nazvanou *Zpátky do dnů*. Formanův koncept jakéhosi časově plovoucího ráje potvrzuje o deset let mladší skladba z alba Epilog, kde „zpátky do dnů“ značí i období *Repertoáru*.

Bylo nás pár, scéna žila ve své harmonii,

ale později se přihlásila nutně ke své ironii.

Českej rap byl magickej svět,

není možný na tom co bylo lpět,

⁶⁹ V češtině pojem zdomácněl ve tvaru plurálu.

*není možná jít zpět, tak dej mi pět⁷⁰,
my připsali k vývoji pár nových vět.*

*Ou-Ou rap je náš
jdeme nahoru za všechno může čas
Penérský dezert a PSH
WWW, Coltcha⁷¹ Praha Praha⁷²
Ej Ej East side unia⁷³.*

(Můj rap, můj svět, Epilog)

Pozice v subkultuře mládeže však má i svá úskalí. Tak jako se nelze vrátit „do dnů“, nelze se ani donekonečna udržovat v kategorii „mladý“. J. Smolík ukazuje tuto subkulturní ontologii, kdy se ze zelenáče se symbolickým přijetím kultury stává insider, časem snad i mazák, ale ve většině případů založením rodiny, nalezením stálého zaměstnání či s počítáním dětí aktivní život jedince v subkultuře končí a na jeho místo přicházejí další adepti.

Pro umělce pochopitelně tato „ontologie“ tak úplně neplatí, přesto však bývá intenzivně pocíťována, především je-li interpret v těsném svazku s některou ze subkultur mládeže.

Mick Jagger, přední představitel kontrakultury hippies, v rozhovorech ze šedesátých let nejenže nevěří nikomu nad třicet, ale neumí si ani sám sebe představit, jak v tomto věku stále hraje skladbu (*I Can't Get No*) *Satisfaction*. Vědomí vlastní konečnosti v rámci subkultury můžeme vysledovat také v hiphopových textech. Odejít zde znamená umřít, pověsit raperské jméno na hřebík.

*Bigg boss jsme jak hejno vos
moje pravý jméno je Ricky Brož
to co najdeš v životě tak klidně boř
proto opouštíme rap, ti dáme koš*

⁷⁰ Dát pět, čili „high five“ značí plácnutí si otevřenými dlaněmi na znamení dobře odvedené práce či radostné zprávy.

⁷¹ Průkopnické kapely ze staré školy.

⁷² Spíš než o provolání k městu se jedná o vzpomínku na nejslavnější singl kapely z první desky.

⁷³ Kompilace hiphoperů z bývalého východního bloku, která výrazně upozornila na českou hiphopovou scénu.

mý srdce, můj rap, můj život, můj text

(Můj rap, můj svět, Epilog)

Kulturní paměť neznamena pouze strukturované ukládání informací, ale stejně významné je i jejich vynechávání. V historizujících textech a vzpomínkových rozhovorech s Penery jsou zcela vytěsněni umělci, kteří nepatří do mýtotvorného narativu PSH. Příkladem může být kapela Chaozz, která začínala přibližně ve stejné době jako PSH, ovšem upřednostňovala spíše americký styl, vůči kterému se Peneři ostře vymezovali⁷⁴. Trestem za odlišné hodnoty a mediální úspěch se stalo „vyškrtnutí“ z dějin českého hiphopu. Případ je o to pozoruhodnější, že samotní PSH časem přebrali řadu amerických manýr (například vyhozený sexismus, luxus, drogy...), které dříve tolik kritizovali.

Zcela zvláštní příklad práce s historií a mýtem představuje track 1985 z desky *Rap'n Roll*. Podle Lotmana a Uspenského je kódovací mechanismus kultury nástrojem, díky němuž se z amorfního stává systémové (Lotman, Uspenskij, 2003). Také hiphopová kultura, aby mohla vyprávět o nějakém jevu, musí ho nejprve zasadit do svého vlastního rámce. Teprve potom mu může porozumět a reprodukovat ho.

Skladba 1985 popisuje těžký život disidentů v období normalizace, ovšem zcela překódovaný do kódu tehdy neexistující hiphopové kultury. Tento proces funguje obousměrně, z raperů dělá disidenty (kterými nikdy být nemohli) a výchovně upozorňuje mládež na těžký život za komunismu. Disidenti v podání Oriona a Vladimira 518 ale spíše než Václava Havla s Martu Kubišovou připomínají některou z postav jejich oblíbeného filmu Scarface.

Mít vlastní label znamená bejt sabotér

psát vlastní rapy riskuješ jak kaskadér

stáhneš prdel seš jak magor máš kvér

sedíš doma, kouříš, dáviš rap.

Kličkuješ abys moh říct to svý

často lžeš, víš že to smrdí

čteš samizdat chodíš chlastat

kolem tebe tuhne, nemůžeš přestat.

⁷⁴ Viz rozhovor s šéfredaktorem časopisu BBaRáK: <http://www.bbarak.cz/interviews.php?id=11>

*Tvůj poslední koncert rozehnal estébák
parta je v rozkladu, je tu bonzák.*

...

*Říkám pilotovi votoč to na Mnichov⁷⁵!
Pilot na to nechce slyšet já nemám blok
začínám střílet, prostřelim strop
turbolet začne klesat, teď budu padat.
(1985, Rap'n Roll)*

⁷⁵ Zjevně se jedná o inspiraci dílem Mimikry normalizačního seriálu Třicet případů majora Zemana.

5.3 Správný čas

V textech populární hudby se s tématem noci setkáváme již od samotných počátků v tvorbě Adornem kritizované Tin Pan Alley⁷⁶. Tituly jako *By The Light of the Silvery Moon* či *Shine On, Harvest Moon* mluví za vše. Vznik silné „youth culture“ v padesátých letech (Shuker, 2008) je spojený s pojetím noci jako dobou mimo svírající objetí rodičů. Noc od té doby patří výhradně teenagerům, kteří ve volném čase vyznávají své vlastní zákony. V rockových textech noc přeje rebelům. Roker, ztotožňující se nejčastěji s westernovým desperátem nebo vikingským bojovníkem, vjíždí do města pod rouškou noci a plundruje ho a s ránem opouští dýmající trosky. Patti Smith zpívá o tom, že „noc patří nám“⁷⁷ a Thin Lizzy v sugestivním hitu *Jailbreak*⁷⁸ zase explicitně tematizují noc jako dobu útěku kriminálků z vězení, přičemž vězením se myslí společnost a zločinci jsou pochopitelně rebelující rockeři.

Noc v hiphopovém textu patří hiphopové subkultuře. Lotman a Uspenskij si všímají, že na výraz zaměřená kultura chápe „nesprávné“ hodnoty jako jednotný systém. Proto se Peneři, podobně jako před nimi rockeři, představují jako jediní vládci nočního života, kteří vše nežádoucí odsouvají na okraj.

Naše smečka běží tmou (tmou)

sme armáda strojů, volů, hrdech kokotů, (eej)

naše smečka letí Prahou (o-ou)

pozor, dej pozor! (eeeej)

(Vladimir 518: Boogie Down Praha, Gorila vs. Architekt)

Ref: Smíchov – Újezd srpnová noc

Hugo a Kmen, dva zmrdi maj moc

(Vladimir 518 a Hugo TOXXX: Smíchov-Újezd, Gorila vs. Architekt)

⁷⁶ Jednalo se o ulici v New Yorku, kde se v první polovině 20. stol. soustřeďovala hudební vydavatelství a kde vznikala větší část tehdejší populární hudby.

⁷⁷ Patti Smith: *Because the night* (Easter, 1978). Bruce Springsteen, autor písně, nebyl se svojí verzí nikdy zcela spokojený. Zato kapela 10 000 Maniacs s tou svou o více než deset let později prorazila do americké hitparády.

⁷⁸ Thin Lizzy: *Jailbreak* (Jailbreak, 1976)

Noc je ovšem především časem proměny rapera samotného. Příslušnost k hiphopové subkultuře není integrální součástí jeho identity. Ta neodpovídá chicagskému či birminghamskému modelu, ale spíše se, v souladu s modernějším pojetím „scény“, konstruuje ve správnou dobu na správném místě. Hiphopeři nejsou tuláci, kteří se potulují nočním městem ani třídní bojovníci magickými prostředky. Peneři vedou dvojí život. V tom denním jsou podrobeni diktátu cizího řádu a pokrytectví. Teprve v noci se probouzí ve své opravdové podobě, s mikrofonem v ruce a s plechovkou spreje.

Ráno doktor Jekyll, večer mistr Hyde

stačí pár drinků, abych byl high

Začnu zlobit, budu dělat bordel

jak funkmaster kej chce to fortel

(Parket, Rap'n Roll)

*Na začátku byla dóza plná barvy, **noční Prahy story**,*

*tma, strach a vítězství a **změna larvy na motýla**,*

co poletuje, dělá značky a šetření každý kačky,

noční mise, skéro, pokuty a jiný sračky.

(Indy a Wich: Cesta štrýtu, My3)

6. DRUHÁ STRANA

Hej ty tam, co seš zač

sem tady a co ty tu děláš.

Přijel sem sem a radši bych zas ven,

sem tu jenom host.

Tak koukej zmizet rychle dost,

abych nenarazil svojí rukou na tvůj nos.

(Lesík Hajdovský a Manželé: Jižák, Kamufláž/Jižák)

Jak vidno, jistá averze vůči cizím elementům se skrývá už v samotných prazákladech českého hiphopu. Ať už souhlasíme s pojetím subkulturního umění jako symbolické třídní rezistence, anebo ho chápeme toliko jako přechodnou módu nudící se mládeže, musíme uznat, že v hiphopových textech nenajdeme jedno dobré slovo pro „jiné“, ať už je jím kdokoliv.

6.1 Proti všem?

Tím „jiným“ by v první řadě měla být většinová společnost a také jiné subkultury. Odstup od dominantní kultury dává hiphop najevo všemi dostupnými prostředky. Graffiti narušuje původní fasády, hlasitá hudba (přesněji řečeno hluk⁷⁹) pobuřuje sousedy a hiphopové texty ostře útočí na většinové hodnoty. Hlídači řádu, tedy policisté, jsou v hiphopových textech předmětem těch nejdrsnějších urážek⁸⁰.

Než se dostaneme ke způsobům, jakými hiphopový text útočí na některé hodnoty většinové společnosti, měli bychom si připomenout, že česká hiphopová subkultura je zároveň její součástí. Není národnostně (jako v Americe) anebo sociálně (jako ve Francii) determinována. Navíc je hodnotově vcelku konzervativní, (Oravcová, 2010), nebrání se konzumentarismu, nebojuje proti sociální nerovnosti⁸¹ a například vůči rodičům rapeři chovají velikou úctu. Zatímco Jim Morrison v šedesátých letech coby leader kontrakultury hippies veřejně

⁷⁹ Rozdělení hudby na „sound“ a „noise“ patří k základním atributům vztahu většinové kultury a hudební subkultury.

⁸⁰ Žádný český rapper ovšem nezašel ani zdaleka tak daleko jako známý gangsta rapper Ice-T, který v textu kontroverzní skladby Cop Killer zastřelí policejního důstojníka. Skladba zvedla vlnu nevole. Vyjádřil se k ní mimo jiné tehdejší prezident USA George H. W. Bush. Cop Killer rozpoutal rozsáhlou debatu o takzvaném „prvním dodatku“, americké ústavy.

⁸¹ Alespoň ne příliš často. Vladimír 518 a Hugo Toxxx natočili charitativní skladbu „Kam mám jít“, na podporu dětských domovů.

deklaroval smrt svých rodičů (ve skutečnosti živých, zdravých a bohatých) a kapely jako Rolling Stones či the Who nenechaly na starší generaci nit suchou, od Penerů se dočkáme až překvapivě pozitivních veršů:

Orion: *Pocházím z **velmi dobrý rodiny**,
sem frajer, nejsem z žádný spodiny.
Skvěle mě vychovali moji rodiče
za to jim děkuju každě den převelice.*

Vladimir: *Přicházím z velmi **dobré rodiny** a hodiny
vzpomínám na časy, kdy sem školou povinný.
Moje máma mi posílá lásku a svačiny
mí vytlučený zuby potřebujou hodně skloviny.
Vychovávat děti v týdle době není laciný
běhám po lese jak indián, jsem jediný*

(Můj rap, můj svět, Epilog)

Generační konflikt ani společenské postavení tedy nejsou hlavními cíli odporu v hiphopových textech. Jak se dozvídáme, Orion „není z žádný spodiny“, čímž promlouvá za velkou část hiphopových přívrženců. Pakliže se Peneři vyjadřují k sociálním otázkám, bývá to vždy na obecně přijatelné rovině, například v narážkách na bahamský pobyt podnikatele Viktora Koženého anebo v podpoře dětského domova ve skladbě *Kam mám jít* (Vladimir 518 a Hugo Toxxx, HPTN).

Jednotícím znakem hiphopu je zato urbánní prostředí. Hiphop se tradičně profiluje jako výlučně městská kultura (což ovšem neznamená, že nemá své vyznavače také na maloměstě či přímo na venkově, jeho proklamovaným domovem je nicméně metropole), spojená s rozsáhlými sídlištními bloky a pomalovanými vagóny metra. Jinakost v tomto případě znamená jednoznačně venkov. Komickou variací na „burana“ vystříhl například Orion ve skladbě *Vím já*. Všimněme si, jak jindy oblíbené Cuba Libre a lehké drogy nahazuje „pivní pohoda“.

*Já si nic ne-e-pa-a-matuju,
v hlavě mám prázdnou, protože furt... leju.
Když se opiju, hlavu si rozbiju.*

*How do you do? Žiju v opiu.
Bydlím v hospodě, jako půl národa,
od patnácti se chlastá, je tu svoboda.
Stal se zázrak, pivo je levnější než voda,
to je naše kultura, pivní pohoda.*

*Domů se mi nikdy nechce,
lži vymejšlim, vymlouvám se manželce,
ona nadává, že si vzala ničemu,
všechno propiju a že jsem k ničemu (hajzle).
(Vim já?, Epilog)*

K náboženství se čeští rapeři zásadně nevyjadřují, etnické menšiny a cizince zmiňují jen okrajově (černošský původ hiphopu se odráží v jeho domácím podobě pochopením pro romskou menšinu, které je ovšem artikulováno pouze okrajově a Romové jsou tematizováni spíše jako malebná součást městské periferie). Z tradičních determinantů (rasa, národnost, třída, náboženství, vzdělání...) se tak v rámci „jinakosti“ výrazně tematizuje toliko gender, respektive jeho konstrukce. Je-li rapper ve svých textech vždy nepřekonatelný macho, pak jeho protějšek ve většinové společnosti je pojatý jako submisivní parodie maskulinního ideálu.

*Don Podpapučíno to jest moje jméno,
dala mi ho ta má, aby bylo jasno,
šovinismus ve mně jsem dávno zadupal
a do pantofle se celej zasoukal.
(PSH feat Roman Holý: Podpantoflák, Epilog)*

Jistou bezradnost, pokud jde o vymezení se vůči společnosti, nejlépe ilustruje poněkud vágní text protestsongu *Hlasuju proti*. Ve srovnání se sociálním a generačním vzdorem punkových (Clash, Sex Pistols, Exploited) či folkrockových textů (Bob Dylan, Jefferson Airplane), ty hiphopové působí se svým poklidným důrazem na pacifismus, ekologii a rasovou rovnost poněkud krotce.

*Hlasuju proti všem lidem, co **mačkaj zbraní spouště**,
proti všem co **měněj naše lesy v pouště***

*a všem těm, co nám berou naši mysl
sílu vzdělání i náladu a všem těm,
co k nám nepromlouvaj čelem, ale ze zadu,
co boje se všech nápadů ne z východu či západu.*

(PSH feat Indy: Hlasuju proti, Repertoár)

Když srovnáváme často záměrně šokující obraz rapera v hiphopovém textu, záměrné užívání drsných vulgarit a společensky neakceptovatelný machismus s těmito v zásadě krotkými obrázky společnosti, hiphopový text nám velice dobře zapadne do představy o mladé společnosti posedlé vlastní individualitou a lhostejné ke společenskému dění. Na druhou stranu, Lotman a Uspenskij si všímají, že kultura zaměřená na výraz se orientuje spíše dovnitř a více než expanzí se zabývá sama sebou.

6.3 Proti sobě

Vskutku, aktivita, kterou hiphopoví textaři věnují svým protějškům uvnitř subkultury, je mnohem větší než ta věnovaná problémům širší společnosti. Posedlost „já“ a „my“ tak má své protějšky v „on“ a „oni“ v rámci stejné subkultury, která se takto zaplňuje hustým předivem vzájemných vztahů jednotlivců a skupin, které své vztahy ke „stejným jiným“ artikulují v písňových textech.

Zatímco pochvala nebo projevení úcty v hiphopovém textu se nazývá props⁸², umělecké hanění se nazývá dissing⁸³ a patří k základním tématům hiphopového textu. Je ovšem nutné dát si pozor a neplést si adresný diss se všeobecným shazováním ostatních raperů. V druhém případě je totiž hlavní funkcí „jinakosti“ vyzdvihnutí sebe sama a nikdo tento motiv nechápe jako urážku.

*Myslim na rapery z druhy a třeti ligy
čím to bude že ste se dosud neprosadil?
Že by ste staly úplně za hovno?
Je čas si přiznat že vám to nevyšlo, no no.*

(PSH: HPTN, HPTN)

⁸² Od „proper respect“

⁸³ Disrespecting

Nepřímou úměru při tematizaci vztahu „já“ a anonymní „oni“ s nedbalou elegancí popisuje James Cole v rozhovoru pro dokumentární film *Making of 2Oers* (2008). Na otázku, o čem bude pojednávat jeho nový track *Bike Rembok Abidas*⁸⁴, odpovídá: „Je o mně. O tom, jak jsem dobrý. O tom, jak pohrdám nižšími formami MCingu⁸⁵ a sám se stavím na vrchol pyramidy. Mluvím sám se sebou a ptám se, proč jedu tak tvrdě. Je to zkrátka klasickéj ego-trip, reprezent song, ve kterém se člověk boostuje⁸⁶.“

První na ráně jsou pochopitelně outsideři, kterým se říká „toy“⁸⁷. Vyznačují se tím, že se zcela neorientují v subkultuře, neznají její rituály, řeč a hodnoty. Jejich „subkulturní kapitál“ (viz Oravcová, 2010) je zkrátka malý. Starší a zkušenější Perner jim však ze své pozice „kinga“ či „bosse“ velice rád poradí.

*Máme dost členů, základna je široká,
chceš se stát jedním z nás, to ukáže jen čas,
tak dělej - dokaž že v tobě něco je,
že si dobřej a na správný cestě.
Musíš mít znalosti v oboru, talent a praxi,
odevzdat tomu všechno, žít pro to jak jedna z ovcí.
Tohle není byznis na chvíli, žádná sezónní práce,
nikdo nemá slitování ani pro sprostý zrádce.
(Orion: Kam vítr tam plášť, Teritorium)*

Jak napovídá Orionův text, tvrdá opatření jsou zapotřebí proti umělcům, kteří nějakým způsobem domněle „zradili“ svoji subkulturu a začali se otevřeně hlásit k jinému kulturnímu okruhu, nejčastěji kvůli úspěchu u většinové společnosti. Pravda, i rapper, který sám sebe prezentuje jako autentického vůdce komunity, může být úspěšný a populární. Aby nebyl považován za „zrádce“ však stále musí ctít sdílené hodnoty a hlásit se ke společným kořenům. Jinak v očích (a pochopitelně i v textech) ostatních rapperů dopadne jako cenami kritiky ověřený Gypsy.cz, o úspěšných Chaozz ani nemluvě. Vladimír 518 v následující ukázce v kontrastujících dvojverších rozděluje zrno od plevy.

⁸⁴ Narážka na značky tenisek Nike, Reebok a Adidas. Tyto tenisky někdy hrají v hiphopových textech dosti významnou roli. Nejznámějším příkladem je veliký hit RUN DMC: My Adidas. O botách Nike zase často rapuje Vladimír 518, který také vystupuje na jejich reklamních akcích výměnou za sponzoring videoklipů..

⁸⁵ MCing je synonymum pro rapování. MC znamená „Master of Ceremony“.

⁸⁶ Nafukuje či naparuje. Původní význam je „nárůst, zvýšení hodnoty něčeho“.

⁸⁷ Jako například ve verši Indy a Wich, žádný toy ani kýč (Indy a Wich: My3, My3).

Čechy, zkurvenost, smrad, tuhost,

BoSS, grácie, energie, radost,

Bukurešť, malost, Gipsy a Chaozz,

Brož, BoSS, Toxxx, tvrdost,

(Hugo Toxxx feat Vladimír 518: Boss vede, Rok psa)

Klasický diss útočí na všechny citlivé oblasti, které jenom raper může mít. V první řadě jsou to sexualita a opravdovost, dále „subkulturní kapitál“, skills, flow atd. Za obzvláště esteticky ceněné se považuje parafrázování a zesměšnění části protivníkovy vlastního textu, což zcela koresponduje s představou hip-hopu jako kultury dokonale ovládající manipulaci s předpřipravenými komoditami jako jsou sampling, šablona a právě parafráze (Veselý, 2010, Shuker, 2001). Podívejme se nyní blíže na proslulý „beef“ mezi Indym a Hugo Toxxem. Hugo zahájí přestřelku narážkou:

*Můj rap je ryzí, tvůj rap je **kozí**,*

*buzeranti, všichni ste **sobí**.*

Indy se ničeho nezalekne a bleskově kontruje:

Poslouchám tě a připadám si jako v zoo,

*samý ryby, **kozy**, lachtani, **sobí** a co z toho.*

Příště tu budou velbloudi, tchoři, žirafy, tuleni,

troubo až ti vyroste chlup, koupím ti holení.

*Jsem pesticid a vy dva ste jen otravné **moskyt**,*

*proto sem vám vlastně tuhle radu zdarma nejdřív **poskyt**.⁸⁸*

To by ale nebyl Hugo Toxxx, aby v krátkém disstracku *Tvůj styl je moskyt poskyt* nekontroval překroucením klíčové skladby tria Indy a Wich do podoby „Na nic nehraješ a pro mě nehraješ“⁸⁹. Beef takto může pokračovat až do té doby, než o něj publikum ztratí zájem.

⁸⁸ Tyto nahrávky vycházejí v rychlém sledu a bývají dostupné pouze na serveru www.youtube.com. Proto neuvádíme odkazy na album.

⁸⁹ Původní refrén zní: To sme my tři, my nejsme vůbec žádný mistři né, na nic nehrajem a pro vás hrajem.

Ritualizovaný boj o subkulturní kapitál pak většinou končí usmířením, koncem jinakosti⁹⁰. V tom se souboje raperů do jisté podobají wrestlerským zápasům v cirku, jak je popsal Roland Barthes v eseji Svět wrestlingu (Barthes, 2007). V těchto zápasech⁹¹ má performance a excesivní podívaná přednost před sportovním výkonem. Hudební projev pochopitelně nelze změřit a rapové beefy proto nemívají jednoznačného vítěze. Jejich výsledkem zato bývá ukázkový exces, silácká slova „zužitkovaná až k paroxysmu svého významu.“

⁹⁰ Snad nejznámější beef v dějinách hiphopu se strhl o následnictví na hiphopovém trůnu po smrti Notorouse B.I.G. V sérii zhudebněných urážek všeho druhu se tehdy utkali NAS a Jay Z. Stejně jako Hugo Toxxx a Indy, také NAS a Jay se nakonec usmířili a přátelství stvrdili vzájemným hostováním na deskách a na koncertech.

⁹¹ Pozor ale na rozdíl mezi „diss“ a „battle“. Battle označuje zvláštní koncertní situaci, ve které se dva a více raperů trumfuje v improvizovaném rapování.

7. SÍLA SLOVA, SÍLA RAPU

Grand openin, grand closin

God damn your man Hov' cracked the can open again

*Who you gon' find doper than him with **no pen***

just draw off inspiration.

Soon you gon' see you can't replace him

with cheap imitations for these generations.

(Encore, Black Album)

Jay Z nepotřebuje pero a papír. Jeho rap je plodem čisté inspirace, je vrcholným zhmotněním spontaneity a ducha okamžiku. Tedy... kdyby Jay Z stejný verš neopakoval v nezměněné podobě večer co večer. Pro nás ale není důležité, zda si Jay Z své texty poznamenává, anebo je, podle vlastního tvrzení, improvizuje přímo na místě. (Podobný důraz na momentální inspiraci a improvizaci nalezneme také v jiných tradičně černošských hudebních stylech, tedy v jazzu a blues. Oproti tomu klasická hudba anebo heavy metal si zakládají na racionální propracovanosti.) Podívejme se nyní spíše na způsob, jakým se rap a slovo obecně tematizují v rámci hiphopového textu.

7.1 Kouzelný lektvar

Karel Veselý v kapitole Slova jsou tekuté meče (Veselý, 2010) začíná svůj výklad o chápání síly slova v rapové hudbě překladem veršované bajky *The Signifying Monkey* (O opičce, která si vymýšlí), pravděpodobně nejznámějším dílem ze sbírky *The book of American Negro Folklore*. Na příkladu opičky, která díky síle slova porazí lva, chce ukázat, jak je pro černošskou kulturu, které byl po dlouhou dobu upírán podíl na reálné politické moci, právě slovo důležité jako projev moci v „symbolické“ rovině. Současný hip-hop si s sebou stále nese něco ze vzpomínané chytré opičky. Podmaňuje si svět slovem a podrývá jím moc většinové kultury.

Jestliže tedy hiphopový text chápeme jako formu magické kulturní rezistence, je třeba prokazovat mu patřičnou úctu, přinejmenším takovou, jakou si vydobyl sprej. Když na to přijde, jsou Peneři s to zapojit až obrozenskou rétoriku.

*Furt se ptaj, co je real, proč je rap,
slova a řeč tvoří lidí svět.
Babylon spadla věž ale ne klec,
držim si svůj jazyk, Jsem Čech.
Naši mě naučili mluvit, 5000 možností,
na mě vyšel jazyk český: je bohatý je hezký
(Moje řeč, Rap 'Roll)*

Rap pojatý jako jistá forma poezie má téměř magickou moc. Jeho platnost se nedá srovnat s běžnou promluvou, oproti které je nejen umělecky hodnotnější, nýbrž také pravdivější, v tom smyslu jak pravdivost umění chápe třeba Aristoteles⁹² (Aristoteles, 1999), ale také ve své stylizaci do magického rituálu, který jeho účastníkům nabízí moment bezprostředního nahlédnutí za zjevnou skutečnost (Veselý, 2010).

Už samotný termín MC (Master of Ceremony) je spojený s bohoslužbou či přinejmenším s rituálem Voodoo. Rapový text je pak v textech ztvárňován jako tajná formule, jako čarovný postup, který svět kolem sebe zpracovává a zároveň obohacuje o transcendentální rozměr. Raper je v kontaktu s vyššími tvůrčími silami, které jeho veršům dodávají onu tolik žádanou magickou přísadu. Vladimír 518 vyvolává v písni Smíchov obrazy „strážců bran“, kteří bedlivě střeží tajemství hiphopového textu, zatímco se slovo v podobě temného mračna havranů snáší nad smíchovskými střechami. Černokněžnickou recepturu si Pener nakonec odnáší až do hrobu.

*Moje slova letí jako hejno vran,
beaty jsou tvrdý jako strážci bran.
Tajemství je to co postrádá pop,
vemu si to sebou, otevři můj hrob.
(Hugo Toxxx feat Vladimír 518: Smíchov, Rok psa)*

Všední svět každodenní úmorné dřiny a ubíjejícího rodinného života je spojován s prózou. Jazyk zformovaný do veršů pak již nepatří společnosti, která ho každodenně užívá, ale stává se znakem hiphopové subkultury. Básnická aktualizace, vytržení z samozřejmosti, oživuje jazyk stejně jako noc oživuje ulice a graffiti přetváří panelové sídliště. Když je Vladimír 518

⁹² Poesie oproti singulární události zachycené v prozaické historii (například Hérodotově) poukazuje k obecné platnosti dramatu, která přesahuje jednotlivost.

už přemožen útrapami všedního života, předepisuje „doktor“ Orion medikaci poezií. Přechod do veršované formy spolu s „pálenkou“ má sílu vytrhnout Vladimira z područí každodennosti a transformuje ho do podoby subkulturního „kinga“, rapera a sprejera.

*Nejdřív určíme diagnózu,
z těla vyženem pálenkou psychózu.*

***Poslouchej, nulo, mou poezii a ne prózu,
zaujmi u stolu požadovanou pózu.***

(Vladimir 518 feat Hugo Toxxx a Orion: Smíchov Újezd, Gorila vs. Architekt)

Řeč vázaná je zde pojata jako obranný prostředek před nehostinným světem. Není divu, že v prostředí hip-hopu, které tak vyzdvihuje být „real“ a jehož ústředním vyjádřením je rap, vzniká velice úzký vztah mezi veršovanou formou a nárokem na pravdivost. Zatímco „řeč“, próza může nést atributy jako „bláboly, nintendo“, na rap jsou kladeny ty nejtvrďší nároky pravdivosti a upřímnosti. Pokud raper nestojí za tím, co říká, vahou celé své osobnosti, neměl by se raději ani přibližovat k mikrofonu. Rap je v tomto pojetí pravým opakem „prázdných slov“.

*Pustil ses do rapování, dobrá,
tak ale ať to vypadá, jak vypadat to má,
**nestačí jen prázdný slova, somrák,
musíš do toho vložit všechno, co se dá.***

(Orion: Teritorium, Teritorium)

Veselý v této souvislosti uvádí (zároveň ovšem i zpochybňuje) některé názory Richarda Shustermana z eseje *Challenging Conventions in the Fine Art of Rap*. Ten chápe jazyk v hip-hopu jako „instrumentální, metafyzický a nabourávající tradiční euro-americké pojetí umění odtrženého od reality“. Podle Shustermana rapeři uznávají, že „praktická funkcionalita může být součástí umělecké hodnoty“. Toto pojetí snad mohlo být kdysi platné v kontextu černošského gheta, ale jak jsme ukázali v předchozí kapitole, česká hip-hopová subkultura není ve svých projevech nijak výrazně společensky angažovaná. Proto také slovo nechápe pouze jako zbraň, ale čerpá i z proklamovaného *l'art pour l'artismu*, do nějž je v uvedeném citátu zaobalena celá evropská a americká moderní kultura.

***Rap pro rap, slovo dalo slovo,
nechci měnit svět, jen přilejvat olovo,
s deskou novou, znova a nanovo,
vítej, vítej, Teritorium Orionovo.***
(Orion: Teritorium, Teritorium)

Jak jsme viděli na příkladu Jaye Z, psaní či spíše vytváření (když už Jay Z tak okatě pohrdá perem) hiphopového textu patří mezi časté motivy, které upozorňují na tvorbu a na performanci. Přibližuje se tím k motivům mikrofonu či gramofonu a má umocňovat dojem „tady a teď“. Bradley k tomu poznamenává: „Rap’s emphasis on originality, ownership, and spontaneity so thoroughly governs the art form that even those instances when the MC is expected to repeat previously written rhymes-at concert for instance, he must still find ways of maintaining the illusion of immediacy.”

Důraz na text má zobrazovat umění, které vzniká před očima a realizuje se bezprostřední performancí. Strhává pozornost na tvůrčí akt a pochopitelně tím ukazuje rapera jako demiurga, velkého tvůrce textu. Ve skladbě Praha Vladimír 518 naslouchá ruchu metropole a její energii proměňuje ve slova nového tracku Penerů Stýčka Homeboye.

***Slyším ulici a hlasy tam dole
píšu svůj text, co slyšíš teď ty
nebudeš sám, sme spolu být pomáhá žít
co svět, co iluze na stěnách hledám.***
(PSH feat LA4: Praha, Repertoár)

Ve výčtu různých funkcí, jaké může v hiphopových textech plnit motiv jazyka, rapu či poezie, jsme si mohli povšimnout poměrně široké palety významů, od pojetí slova jako zbraně, přes magii, lék, pravdu i nezávaznou hříčku. Přesto můžeme nalézt pro tyto rozdílné významy společného jmenovatele. Tím je přisvojení si jazyka.

Tak jako graffiti vtahují městskou zástavbu do struktury hiphopové kultury, tak zpodobnění jazyka, verše a poesie v jejich různých podobách umožňuje hiphopu přivlastnit si je a přetvořit do nové podoby. Ze starých nahrávek Jamese Browna vznikají nejnovější tracky a z milovaného jazyka předků, jak byl Penery prezentován na začátku této kapitoly, se

ozvlášťující transformací stává integrální součástka hiphopové kultury. Kdybychom měli parafrázovat Karla Teiga, nová čeština bude buď hiphopová, anebo nebude vůbec.

Tadleta pestrá paleta seskládaná jak mozaika

je věta, je slovo a rytmus.

a práteta lyrika se dnes vymyká

nová čeština, podoba jazyka.

(Intro, Repertoár)

8. MASKY, IRONIE, JEDNOTA A AMBIVALENCE

Přes deklamovanou autentickou životní zkušenost tvrdě získanou na nehostinných ulicích moderního velkoměsta, hiphop nikdy neztratil svoji čistě zábavovou, únikovou funkci⁹³. Někdejší pouliční párty v Bronxu mohla být některými kritiky a umělci prohlášena za nejvlastnější autentický projev černošské kultury, ale pořád zůstala v jádru večírkem. Tak jako neworleanský jazz či cikánské dechovky⁹⁴ dokázaly spojit v jeden celek životní euforii i tragičnost, tak hiphop svoji vážnost stejnou měrou buduje jako podkopává. Podívejme se nyní na některé způsoby takového podkopávání.

8.1 Drama

Specifickou formou komického hiphopového textu je stylizované hraní rolí příslušníků některé jiné, nejčastěji většinové kultury. Vladimír 518, jindy suverénní král smíchovských ulic, vystupuje v parodii na televizní soutěž *AZ Kvíz* jako kníratý prostřáček Vladimír Kerekeš a stylizuje se do poněmčeného Pražáka.

*Včera si mě pozvali do AZ kvízu,
přines jsem si svoji hlavu a v ní díru,
kobyli žena se vyptává, nemá míru,
já se otráveně drbu ve svym kníru.
V televizi Brno dělá samá verbež,
pokud se mám představit, Vladimír Kerekeš.
Rodinu a práci nemám, línej jak veš,
koníčkem je vyhrávat v soutěžích cash.*

(PSH feat James Cole: Vim já?, Epilog)

⁹³ Podle některých skeptiků nebo i Johna Fiska (Eco, 1995) (Fiske, 1992) jsou masmédiá beztak s to proměnit v showbusiness prakticky cokoliv bez ohledu na záměr.

⁹⁴ Goran Bregović svoji pseudo-cikánskou kapelu pojmenoval přímo Wedding and Funeral Orchestra.

*Vladimir fünf-eins-acht rap
přijel aus Leipzig máš recht,
má auto Bayerische Motor Werk,
motor mu šlape gut jak Kraftwerk*

(Všichni už jsou v Německu, Epilog)

Hraní rolí ovšem nemusí být nutně užito jen ke komickému efektu. Ve skladbě Gyzmo vs. X-Kmen se LA4 a Vladimir 518, inspirováni superkrvavými filmy jako Hostel či Saw, vtělují do postav sadistického vraha, respektive peklem zrozeného bojovníka se zlem, který nešetří stříbrnými náboji proti upírům. Filmovou hříčkou je také kritikou vyzdvihoaná píseň Wolfův revír, ve které se Vladimir 518, Orion a James Cole stylizují do postav stejnojmenné německé televizní série. Takto například James Cole ztvárnil roli drobného kriminálního a práškače:

*Prodám ti cokoliv, co se prodat dá,
Orgány, psy, děvky, drogy, holuby.
Prodám ti cokoliv, prodám ti tvou mámu,
za dobrou cenu k tomu přihodím i bábu.
Nejebej se mnou, nebo tě prásknu,
mám spojku zmrde, deš ke dnu.*

(PSH feat James Cole: Wolfův revír, Rap'n roll)

Jay Z i Peneři také často zdůrazňují situaci performance před publikem. Promlouvají k němu a burcují ho jako wrestlingoví zápasníci. Nechtějí slyšet potlesk, který je vyhrazen dílům „vysoké“ kultury. Vyžadují neartikulovaný řev, tak příznačný pro obecnostvo zdánlivě krvavých soubojů.

*Now **what the hell are you waitin for?!**
After me, there shall be no more,
so for one last time, **nigga make some noise!***

(Jay Z: Encore, The Black album)

***Udělej bordel, když si na naši sou,**
PSH tady sou!*

(Udělej bordel, Epilog)

Roland Barthes ve svém eseji *Svět wrestlingu* (Barthes, 2007) popisuje nanejvýš stylizované souboje muže proti muži jako „excesivní podívanou“ a přisuzuje jim „spektakulární povahu“. Jde o podívanou, u které není důležité, čemu divák věří, ale co vidí. „Diváci se dožadují obrazu vášně, ne vášně samé.“ Barthes vyzdvihuje funkci jednoznačných gest s ustálenými významy a také, což je pro nás obzvláště významné, poukazuje na typizované role, které na sebe zápasníci berou, když vstupují do ringu, a které odkládají, jakmile z něj odcházejí, podobně jako je tomu v případě *commedie dell'arte*.

Pojímáme - li rap jako divadelní či wrestlingové představení, přirozeně vyvstává otázka, zda vedle Vladimíra Kerekeše, X-Kmena či Vladimíra fünf-eins-acht můžeme chápat „původního“ Vladimíra 518 jako proklamovanou opravdovou, „real“ entitu, anebo se jedná pouze o další z rolí, kterou umělci předkládají k pobavení v rámci zábavního průmyslu. Jaký je vlastně vztah masek a opravdovosti?

8.2 Ironie

Pojem „opravdovosti“ je v rámci populární kultury úzce spjatý s koncepcí interpreta jako „hvězdy“. Eammon Carrabine připomíná studii R. Dyer A Star is Born in the Construction of Authenticity (Carrabine, 2010), ve které je hvězdnost definována upřímností, opravdovostí, celistvostí, skutečností, přímostí, spontánností a bezprostředností. Jak si dobře všímá Karel Thein (Thein, 2002), hvězdnost není dána ani tak známostí či výší honoráře, jako spíše individuálností, která prolamuje dokonalý povrch (jako příklad mu sloužila poněkud nedokonalá tvář Julie Roberts).

Posedlost upřímností, opravdovostí a jedinečností v rámci populární kultury je jedním z příznaků doby její masové reprodukce (viz Adorno, 1938, Benjamin, 1936, Fiske, 1992). Pohlížet na sebe prezentaci rapperů jako na pouhý deklamovaný fetiš by však znamenalo přehlížet celý ironický rozměr příznačný pro (post)moderní populární kulturu (Baudrillard, 2000).

Také Carrabine upozorňuje na ironii celé „hvězdné“ situace. Publikum totiž velmi dobře chápe hvězdnou upřímnost, opravdovost a další vyjmenované atributy jako čistou konstrukci (Carrabine, 2010). Marně Baudrillard v osmdesátých letech hořekuje nad americkým

pouličním humorem, který se proměnil v pouhou hříčku vzájemného spikleneckého pomrkávání. Z napětí mezi individualitou a předpřipravenou formou se rodí ironie subjektu v současné populární hudbě a Peneři ji úspěšně přenášejí do českého prostředí. Přejít od samozřejmosti k ironii vzpomíná Vladimír 518:

*Bylo nás pár scéna žila ve své harmonii
ale později se přihlásila nutně ke své ironii.
Českej rap byl magickej svět,
není možný na tom co bylo lpět
(Můj rap, můj svět, epilog)*

8.3 Disonance

Murray Forman v předmluvě k dosud nejucelenějšímu akademickému sborníku věnovanému hiphopu *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* pocíťoval nutnost upozornit na kritiky a tradicionalisty často opomíjenou vlastnost hiphopových textů.

„Many critics, including McWorther, don't account for the complex ways that some hip-hop artists play with stereotypes to either subvert or reverse them, amidst all the pimp mythologies and metaphors that weight heavily on branches of contemporary hip hop, rappers like Common seize on pimpology's prominence to poke fun at its pervasiveness. Critics often fail to acknowledge that hip-hop is still fundamentally an *art form* that traffics in hyperbole, parody, kitsch, dramatic license, double entendres, signification, and other literary and artistic conventions to get this points across.“ (Forman, 2004).

Subverzivní funkci hiphopového textu není třeba hledat pouze tam, kde je explicitně deklamována a zaměřena proti jinému, například v přijetí parodické role. Ironie je integrální součástí všech rapových textů, které v neustálé hře variací a stereotypů reflektují svoji pozici.

Hayden White vidí ironii jako „metatrop“, který přesahuje jednotlivé figury a zpochybňuje jejich pravdivost, respektive možnost jejich pravdivosti. „Cílem ironického tvrzení je mlčky stvrdit opak toho, co se na doslovné úrovni tvrdí otevřeně nebo naopak. Předpokládá se, že

čtenář nebo obecnstvo již ví, nebo je schopné rozeznat absurditu charakterizace předmětu.“ (White, 2008). A hiphopové publikum toto ví lépe než jakékoliv jiné.

Hlavním prostředkem ironie v hiphopu je hyperbola zacílená na tradiční žánrové stereotypy. V podkapitole o maskulinitě jsme se zaměřili na konstrukci rapera jako proklamovaného nadsamce. Přehlédlí jsme při tom ale celý výrazně ironický aspekt této zjevně hyperbolizované konstrukce.

*Pod rukama mi projde dost micin cicin,
když piju Cuba Libre, zčervenám jak Jelcin,
a to je sexy, pak za mnou všechny jdou,
šeptaj mi: "Papa, my chceme jít s Tebou."
Říkám okay, jedna luxuje a druhá žehlí,
třetí mi meje nohy, čtvrtá mi ho kouří.
Jsem Ori, jinak dobrovolný dárce orgáčů,
mám rád orál a lízání pekáčů.*

(Orion: Chci slyšet své jméno, Teritorium II)

Nabubřelý machismus Orionova klíčového tracku nemusíme chápat jako ústřední téma tohoto úspěšného singlu. Stejně tak skladbu chápát jako ironizaci stereotypu jeho přemrštěným naplněním, ne nepodobnou Váchalovu Krvavému románu (přitom se ale v žádném případě nejedná o parodii, ironie hiphopového textu je v tomto blízká spíše romantické ironii Sternova Tristrama Shandyho či Byronova Dona Juana).

K velice podobným závěrům dochází také Dana Řeháčková při zkoumání pánských magazínů, které s Penery spojuje přinejmenším konstrukce hypermaskulinity, v článku *Konstruování maskulinity v časopisech životního stylu pro muže* (Sociologický časopis, 2008/3). Řeháčková zdůrazňuje autorskou distanci od článků s názvy typu „Zbavte se své použité přítelkyně“, a upozorňuje, že machismus není prezentován jako přirozená identita muže, nýbrž jako jistá role, kterou je za jistých podmínek třeba sehrát. V odkazu na Foucaulta tvrdí, že „disonantní prvky, jež nacházíme v textech, které považujeme za nositele hegemonní

maskulinity, můžeme z tohoto pohledu interpretovat jako snahu „nezadat si“ a nabídnout něco typicky „mužského“, ale také jako projev nesouhlasu s reprezentací hegemonní maskulinity.“

8.4 Ambivalence

Řeháčková ve svém článku pracuje především s Ecovým a Fiskeho pojetím „otevřeného textu“. Takovýto text je příznačný dialektikou determinace a rezistence a vyznačuje se rozpory v pojetí různých konstrukcí ať už v rámci jednoho textu, nebo mezi jednotlivými texty navzájem. (Řeháčková, 2006).

Právě sousedství kontradiktorně vyznívajících hiphopových textů vytváří otevřenost a vystavuje jejich stereotypy ambivalentnímu čtení. Tam, kde se v těsném sousedství setkávají rozdílné představy o identitě rapera, vzniká prostor pro ambivalentní recepci rapové tvorby.

Žadný fikce, bláboly, nintendo.

Máme monopol, do klína nám to spadlo.

Ani nemusíme za to děkovat,

boj ještě nezačal a my se začli pakovat.

Byl sem tu na počátku sem tu stále,

moje flow je z dřiny, z kategorie dokonalé.

I když se najeřádám jako Dán, o la la

Vorel si žije jako pán.

(PSH: HPTN, HPTN)

To sme my tři, my nejsme vůbec žádný mistři, né,

na nic nehrajem a pro vás hrajem.

Protože mi tři, mi nejsme vůbec žádný mistři, né,

na nic si nehrajem a pro vás hrajem.

(Indy a Wich, My3)

Ironický kontrast mezi bezbřehým vychloubáním HPTN a deklamovanou skromností My3 (koneckonců, už název HPTN je ironický a znamená „hudby na píču a texty o ničem“) nás navrácí k otázce, kterou si klade Bradley ve své Book of Rhymes (Bradley, 2009), tedy „v

čem je hodnota hiphopového textu?“ Zprostředkovává zkušenost jedné subkultury, anebo je jenom barthesovským „čistým gestem“?

8.5 Harmonie

Jsme toho názoru, že odpověď je možno hledat někde uprostřed. Opravdu nelze chápat hiphopovou kulturu jako nejvlastnější vyjádření autentické kultury ulice, jak by si přáli někteří tradicionalisté. Na druhou stranu ambivalentní postupy hiphopových textů, které významy zároveň potvrzují i zpochybňují, vypovídají mnohé o současných subkulturách mladých, které se vzpírají jednotícím popisům kulturních či ideologických vzorců v podání CCCS nebo feministické kritiky.

Ambivalence v hiphopových textech zato koresponduje s post-strukturálními modely, které společnost(i) mladých vidí jako otevřenější, méně společensky determinované systémy, které mnohem více nežli východiska (například společenská třída) spojují cíle. Podla Garyho Clarka jsou subkultury mnohoznačné (diffuse), zředěné (diluted), a formálně smíšené (Clarke, 2005). Michael Maffisoli zase ve studii *The Time of Tribes* ukazuje, k čemu může být dobré takové zředěné společenství. Cílem takové (sub)kultury není ani tak symbolická rezistence, jak navrhuje birminghamská škola, nýbrž v první řadě nalezení estetické a etické jednoty, sounáležitosti a společného emocionálního prožitku, který masová společnost se svým zaměřením na pravidla nenabízí.

Maffisoli nás vrací tam, kde naše práce začala, tedy k Lotmanovi a Uspenskému. V rámci veškeré své ambivalence, únikovosti a posedlosti sexem, lokalitou, násilím a především pak sebou samým, hiphopový text významně spoluvytváří jednu konzistentní kulturu, která spojuje své přívržence bez ohledu na třídní postavení, věk či náboženské vyznání. Hiphop strukturuje svět, zmocňuje se ho a dává mu význam. Emocionální, „výrazová“ společnost totiž více než jasně definovaný řád vyžaduje pocit sdílené zkušenosti života, jejímž vrcholným projevem je právě hiphopový text.

Mý srdce: můj rap,

můj život, můj dech.

(Můj rap, můj svět, Epilog)

ZÁVĚR

Od počátku devadesátých let do českého kulturního prostředí proniká hiphop. Nejprve pouze jako hudební směr a později i jako životní styl a na něj navázaná subkultura mládeže. Český hiphop, podobně jako jiné evropské varianty toho hudebního stylu, je produktem kulturního transferu z USA, což se na rovině textu projevuje jak specifiky slovní zásoby (viz Malá, 2009), tak tematickou výstavbou a poetickými prostředky. Zároveň ale vychází i z lokální tradice populární hudby, písňového textu a kultury mládeže. Oba kódy se pak společně podílejí na specifické podobě českého hiphopového textu.

Zkoumání poetiky hlavního proudu českého hiphopu jsme pojali jako procházku po jeho návratných místech, topoi. Tato topoi, dokládaná názornými příklady, jsme zkoumali jak z hlediska širšího kulturního, respektive subkulturního kontextu, tak z hlediska nižších jednotek výstavby slovesného textu. Výsledkem je komplexní pohled na hiphopový text, který neztrácí ze zřetele kulturní souvislosti, ani prostředky estetického působení. Opíráme se přitom o Lotmanovo a Uspenského pojetí kultury jako souboru textů a teorie kulturní homologie Clauda Levi-Strausse.

Při této procházce texty jsme se postupně zaměřili na témata identity jedince, identity skupiny a jejich vzájemnému vztahu, vztahu k mateřské kultuře a postoje ke klíčovým subkulturním hodnotám známým jako „real“ a „cool“. Právě v antagonizmu požadavků na opravdovost a na černošskou cool jsme rozpoznali jeden ze základních hybatelů vývoje českého hiphopu.

Dále jsme se zabývali způsobem, jakým se v hiphopovém textu zachází s místem. Kontext ulice, sídliště a velkoměsta je podle některých teoretiků zcela klíčový, protože chápou hiphop jako přenesení jisté lokální životní zkušenosti (v americkém prostředí zpravidla černošského ghetta čili „hoodu“) do širšího kontextu. Místo je navíc v hiphopovém textu nejvlastnějším zdrojem identity rapera.

Tak jako má hiphop svůj prostor (velkoměstská sídliště, ulice či metro), má i svůj čas. V hiphopových textech je jím noc, tedy doba, kdy se mohou realizovat aktivity spojené s životem subkultury: koncerty, party, sprejování a jiné. Zároveň je noc zpracována jako

„jiný“, magický čas. Čas, který nepatří mateřské kultuře, ale doba, kdy se města zmocňuje subkultura.

Objevili jsme ale i jiné pojetí času. Jedná se o čas subkultury mladých, která vzniká a podléhá zániku. Pionýrská doba, zvaná též „zpátky do dnů“ či „back in the day“ je prezentována jako období výskytu kultury v její nejryzejší formě, ke které je třeba se neustále hlásit a její tradici připomínat. Zároveň se v textech objevovalo téma zániku, které bylo ve shodě s teoriemi o subkulturách mládeže spojeno s dospělostí, stálou stálým zaměstnáním a manželstvím.

Vzhledem k výsadnímu postavení rapu v hiphopové kultuře není divu, že samo slovo představuje také jeden z důležitých motivů. V textech je mu přisuzována zvláštní síla, která souvisí s pojetím subkultury jako magické rezistence. Slovesnost je totiž jedním z mála prostředků (vedle tance, spreje a módy), které hiphopová subkultura využívá pro vymezení se oproti většinové společnosti.

Nakonec jsme se zaměřili na pojetí hiphopu jako performance, jako show, jako divadla. Vycházeli jsme přitom z eseje Rolanda Barthesa Svět wrestlingu. Ten vnímá souboj wrestlerů jako svého druhu divácký spektakl, ve kterém jednotliví bojovníci hrají své role a po představení odkládají masky. Pojetí hiphopu jako divadla ovšem značně zpochybňuje klasické výklady o hiphopu jako svrchovaném projevu pouliční kultury, jejíž hlavní hodnotou je být „real“, tedy být sám sebou v autentickém módu mimo odcizené normy mateřské společnosti.

Hiphopový text je tedy ve svém vyznění značně ambivalentní. Jeho jednotu ale udržuje odkazování ke společné kultuře a k jejím hodnotám. Podle Lotmana a Uspenského kultura orientovaná na výraz nemá závazná pravidla, ale pouze závazný soubor textů, ke kterým se odvolává. Nakonec, kulturní jednota je pointou i v Barthesově eseji. Wrestlerova gesta mají vždy svůj význam, strukturují svět, dávají mu zřetelný smysl. Tak jako hiphopový text.

BIBLIOGRAFIE

- ADORNO, Theodor W. Culture Industry Reconsidered. In GUINS, Raiford A.; CRUZ, Omayra Z. *Popular Culture : A Reader*. Wilshire : Sage Publications, 2005. s. 560.
- AKUTAGAWA, Ryūnosuke. *Obraz pekla a jiné povídky*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. 214 s.
- ANDROUTSOPOULOS. A. On the recontextualization of hip-hop in European speech communities. In PhiN–Philologie im Netz. 2002,
- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Rezek, 1999. 555 s.
- BALDWIN, Davarian L. Black Empires, White Desires. In FORMAN, Murray; NEAL, Mark A. *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*. New York : Routledge, 2004. s. 159-176.
- BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2004. 172 s.
- BAUDRILLARD, Jean. *Amerika*. Praha : Dauphin, 2000. 159 s.
- BENEŠ, Pavel. *Poetika a kulturní identita českého hiphopu*. Brno, 2006. 46 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.
- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In GUINS, Raiford A.; CRUZ, Omayra Z. *Popular Culture : A Reader*. Wilshire : Sage Publications, 2005. s. 560.
- BRADLEY, Adam. *Book of Rhymes : The Poetics of Hip Hop*. New York : Basic Civitas Books, 2009. 248 s.
- BRUKNER, Josef. *Poetický slovník*. Praha : Mladá fronta, 1997. 365 s.
- CARRABINE, Eamonn. Populární hudba. In EDWARDS, Tim (ed.). *Kulturní teorie : Klasické a současné přístupy*. Praha : Portál, 2010. s. 295-323.
- CLARKE, Gary. Defending Ski-Jumpers. In GELDER, Ken. *The Subcultures Reader*. New York : Routledge, 2005. s. 628.
- CURTIUS, Ernst R. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha : Triáda, 1998. 742 s.
- ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Svoboda, 1995. 417 s.
- FIEDLER, Martin. *Hip Hop Forever*. Olomouc : Hanex, 2003. 73 s.
- FISKE, John. *Understanding popular culture*. London : Routledge, 1992. 206 s.
- GELDER, Ken. Introduction : The Field of Subcultural Studies. In GELDER, Ken. *The Subcultures Reader*. New York : Routledge, 2005. s. 1-17.

- GEORGE, Nelson. Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth. In FORMAN, Murray ; NEAL, Mark A. (eds.) *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader* . New York : Routledge, 2004. s. 45-55.
- HOLMAN, Michael. Breaking : The History. In FORMAN, Murray; NEAL, Mark A. *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*. New York : Routledge, 2004. s. 31-40.
- JANOUSEK, Pavel (ed). *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha : Academia, 2008. 688 s.
- JUDY, R. A. T. On Question of Nigga Authenticity. In FORMAN, Murray; NEAL, Mark A. *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*. New York : Routledge, 2004. s. 105-118.
- KOLÁŘOVÁ, Marta. Úvodem : Subkultury od stolu i v terénu . In KOLÁŘOVÁ, Marta. *Revolta stylem : Hudební subkultury mládeže ČR*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2010 (rukopis, ještě nevydáno). s. 5-32.
- LOTMAN, J. M.; USPENSKIJ, B. A. . O sémiotickém mechanismu kultury : . In GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika : Výbor z prací tartuské školy*. Brno : Host, 2003. s. 36-57.
- MACDONALD, Nancy. *The Graffiti Subculture : Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York : Palgrave Macmillan, 2001. 272 s.
- MAFFESOLI, Michel. The Emotional Community. In GELDER, Ken. *The Subcultures Reader*. New York : Routledge, 2005. s. 688.
- MALÁ, Michaela. *Jazyk hip hopu*. Praha, 2009. 85 s. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze.
- NEAL, Mark. A. No Time for Fake Niggas : Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates. In FORMAN, Murray; NEAL, Mark A. *That's the Joint! : The Hip-Hop Studies Reader*. New York : Routledge, 2004. s. 57-60.
- ORAVCOVÁ, Anna. Underground českého hip hopu. In KOLÁŘOVÁ, Marta. *Revolta stylem : Hudební subkultury mládeže ČR*. Praha : Sociologické nakladatelství, 2010 (rukopis, ještě nevydáno). s. 141-170.
- POSPÍŠIL, Filip ; BLAŽEK, Petr. *Vraťte nám vlasy : První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu* . Praha : Academia, 2010. 589 s.
- REYNOLDS, Simon; PRESS, Joy. *The Sex Revolts : Gender, Rebellion and Rock'n' Roll*. Cambridge : Harvard University Press, 1996. 411 s.
- RICHARDSON, Elaine. *Hiphop Literacies*. New York : Routledge, 2006. 142 s.
- ROBERTS, Thomas J. *An Aesthetics of Junk Fiction*. London : University of Georgia Press, 1990. 288 s.
- SHUKER, Roy. *Understanding popular music culture*. London : Routledge, 2008. 312 s.
- SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže : Uvedení do problematiky*. Praha : Grada, 2010. 281 s.
- THEIN, Karel. *Rychlost a slzy : Filmové eseje*. Praha : Prostor, 2002. 524 s.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. O českém folku a písničkářích. *Česká literatura*. 2003, 6, s. 769-772.

VESELÝ, Karel. *Hudba ohně : Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. Praha : BiggBoss, 2010. 431 s.

VOJTĚCH, Ondřej. *Česká hip hopová poetika*. Brno, 2009. 54 s. Bakalářská práce. Filozovická fakulta, Masarykova univerzita .

WATKINS, Craig S. *Hip Hop Matters : Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*. Boston : Beacon Press, 2005. 296 s.

Periodika

AFFRO, . Z jižního Bronxu na Jižní Město. *Rock a Pop*. 2001, 11, s. 67-74.

BABS, . Scarf. *BbaRáK*. 2002, 2, s. 25-29.

BARVÍKOVÁ, Jana, *Jak se žije na Jižním Městě z pohledu Husákových dětí*, Sociální studia, 2010/3

Zklamaná Dáda Patrasová v šoku! : Nazvali ji děvkou. *Rytmus života*. 2004, 42, s. 4-5.

ŘEHÁČKOVÁ, Dana . Konstruování maskulinity v časopisech životního stylu pro muže. *Sociologický časopis*. 2006, 2, s. 291-305.

WHITE, Hayden. Z „Úvodu“ k Metahistorii. *Aluze*. 2008, 3, s. 33-40.

Audio

Peneři Strýčka Homeboye:

Peneřina těžká dřina (demokazeta , 1993)

Párátka Adventní Expresní Lyrici (demokazeta 1994)

Repertoár (Terorist, 2001)

Rap'n'roll (Terorist, 2006)

PSH - Epilog (BiggBoss 2010)

Orion:

Teritorium 1 (Terorist, 2003)

Teritorium II (Terorist, 2005)

Vladimir 518:

Gorila vs. Arshitekt (BiggBoss, 2008)

DJ Mike Trafik

H.P.T.N. (Biggboss, 2009)

Indy a Wich:

My 3 (2002)

Hádej kdo... (2006)

Supercroo:

Toxic Funk (2004)

Jay Z:

Blueprint (Roc-A-Fella, 2001)

The Black Album (Roc-A-Fella, 2003)

Beyoncé Knowles:

Dangerously in love (Columbia, 2003)

PŘÍLOHY

Příloha 1

Obsah CD

Interpret	Skladba	Topos
1. PSH:	Intro	My
2. Indy a Wich	My3	Identita Real
3. Orion	Chci slyšet své jméno	Identita Cool
4. PSH feat. LA4	Praha	Místo a čas
5. PSH a Indy a Wich	Hlasuju proti	Protestsong
6. Indy a Wich	Myslíš na mě	Diss
7. Vladimír 518 feat. Hugo Toxxx a Orion	Smíchov-Újezd	Epika a dialog
8. PSH feat. James Cole	Vím já?	Role a masky
9. PSH dnů	Můj rap, můj svět	Zpátky do
.....PŘÍDAVKY.....		
10. Jay Z	Encore	
11. PSH	Udělejte bordel	

Příloha 2

Texty k CD

Intro

Sem, mezi nás, ať plnou číší vína oslavit můžeme tuto chvíli chvíl.

PSH, Orion, Vladimír, DJ Richard

a DJ Wich to produkuje.

Naše první deska Terorist

dlouho čekání ale je tu, tu je...

Z hlavního města i z okraje je,

i z centra i hosti z okolního světa.

Tadleta pestrá paleta

seskládaná jak mozaika

je věta, je slovo a rytmus,

a prateta lyrika se dnes vymyká.

Nová čeština podoba jazyka,

podle obrazů našeho fotra,

ze všeho co vidíme a co jsme schopný spolykat

strávit a zase ty zprávy vypustit ven

s koloběhem jak hovno eh, každý den je tak...

Jsme tu, Peneři strýčka Homeboye.

Zdravíme Čechy i Prahu ne z hradu ale z kompaktu svého

užívej v míru tuhle věc.

(PSH, Repertoár)

My 3

Tři, tři, tři, tři.

Raz, dva, tři číslo tři jako my tři bratři tři, tři, tři,

Indy, Wich k tomu připoj čtyřku a pak ještě i L a tři, tři jako my tři bratři.

Indy, Wich, LA 4 polket nekončí,

na vlnách Indy a Wich.

Indy:

My dva, neumíme na nic hrát, hrát a přeci nebrání nám rýmovat,

jó, my dva Í en dé a tvrdý ý s Wichem do hlavy ti naperem svý bít-ý

My dva co máme atomový majky, majky, povíme ňáky hip-hopový bajky,

vo nás dvou my dva kluci z party, co nějaákej pátek v Praze spolu sou a rýmujou ah.

My tři, zatáhli sme vrajteri, ale náš poslední panel ještě nesmazali,

taky se mi nechce uvěřit, bež si to vověřit, do Vršovic jardu,

žádněj troj, Indy Wich a Lejvrboj, jenže tyhle časy došli asi,

ale pořát platí mánika ty naše rýmy se kámo vrátí na další trati eh eh.

[Ref]

To sme my tři, my nejsme vůbec žádný mistři ne,

na nic nehrajem a pro vás hrajem.

Protože my tři, my nejsme vůbec žádný mistři ne,

na nic si nehrajem a pro vás hrajem.

To sme my tři, my nejsme vůbec žádný mistři ne,

na nic si nehrajem a pro vás hrajem.

Protože my tři, my nejsme vůbec žádný mistři ne,

na nic si nehrajem a pro vás hrajem.

Čekej na věky všem mym scifikolegům inu z klanu,

za noci před soupravou a příští den foťáky sebou,

na perónech s partu srazej, hele už jede náš vagón,

záblesky mramoru všechno verkčer ovšem zakázáno.

Časem změna, tři ega dvě jména a jeden název ze tmy rázem vylovená.

Indygovič láva, v systému chyba, jak asi stala se, že prošli naše bítý. Mise

s úspěchem zahájena.

My tři totiž nemůžeme jinak, jinak,

rádi bychom, ale nechcem slyšet vrak no a tak nás napad tenhle trek,
nejsme gengstři, nestřílíme fyzly a nehulíme krek,
občas pomalujem vlak, ale né zas tak moc,
tak ne abys nás prásknul nebo volal vo pomoc.
Někdy víme málo někdy zase moc,
neboj jen tak straším, ale nevěříme falším,
stejně vaším a já nechci bejt tím dalším, dalším óh, oh.

REF

LA4

Ale mi dva, dva mystérium věčný, věčný, voba totiž máme nejbrhůdy na konečký,
Holešovice, Skalka, Háje, Háje, z centra smogu do panelovýho ráje,
cesta v zemi vyrytá je, my dva chceme čistší zvuk, bicí, basu
von slik mety a já lepší barvu hlasu.
My dva toho nechcem příliš mnoho, mnoho,
jenom kolik máme dostat s toho - ho,
ptát se jak ta Sqwo všechno nebo nic,
Indy Wich a LA čtyři co přát si máme víc.
Bez to život pohodu či či čistej život víc nic.

Počet na čísle tři stop postačí pro hip-hop a propojení po leta,
přes zdi až do Parstoka z Bermud z různicí úhlů,
záhadně daněj tón a trojka však ne ze Švédska,
za Prahu na Majku do Řecka,
ve třech v káře, za volantem Saša jako čtvrtěj ted'ka,
tvary všech možnejch písmen nebo rýmem žijem všichni,
arzenál v barvě na tužku se mění,
nejde přestat z kulturou rapu, dále pokračujem.

(Indy a Wich, My3)

Chci slyšet své jméno

Jsem to stále já, nejstarší český raper,
přidej se ke mně a zvyšuj mi můj prodej,
ruku mi podej, jsou v ní love??..
..za ně dostaneš moje CD nové.
DJ Wich, producent, extra třída,
znáš ho?..ted' mi bude záda hlídat,
mám to, není to nadrcená křída,
jé jou, Tony Montana žádná bída.
Jako Scareface by chtěl každý žít,
gratis, zadarmo nebudeš nikdy nic mít,
já riskuju, makám, piju a i se flákám,
dělám, zkouším, píšu, nahrávám, vydávám.
Pod rukama mi projdr dost micin cicin,
když piju Cuba Libre, zčervenám jak Jelcin,
a to je sexy, pak za mnou všechny jdou,
šeptaj mi: "Papa, my chcem jít s Tebou."
Říkám okay, jedna luxuje a druhá žehlí,
třetí mi meje nohy, čtvrtá mi ho kouří,
pátá je ta pravá a s tou chci být,
pro tu snesu modrý z nebe, jen tu chci mít.

REF.:

Chci slyšet své jméno: ORION,
Všichni řvou moje jméno: ORION,
Všichni psi řvou můj jméno: ORION,
Všechny kočky řvou můj jméno: ORION.

Patnáct let píšu rýmy, dělám beaty,
můžeš jen závidět, nejsem jak v prdeli Ty,
mám okolo sebe jen ty nejlepší lidi,
kterejm můžu věřit, o který se můžu opřít.
Můj svět jsou koncerty, bary, kluby,
papír a tužka, studio a litry Cuby,
jsem Ori, jinak dobrovolný dárce orgáčů,
mám rád orál a lízání pekáčů.

Zraju jako víno, jsem ročník 76,
každá nová pecka hned lepší jest.
Jsem stále top a jdu dál,
kdo stojí na místě nic nedokázal.
Nebojím se, neutíkám,
na nikoho tu nečekám,
využívám svýho dobytýho postavení,
pro mě konkurence už žádná není.
Big Boss, Marko, Vorel, Papa,
prezentujem sebe sama.
Jižák, Můstek, Smíchov, Praha
všude dobře nejlíp doma.

Praha

Orion:

A to tak že rychle musíme se vrátit z dovolený.
Naše město nás potřebuje v okolnostech nepředvídatelných,
v situacích nepřehledných. Já jedu na plnej benzín,
bacha kočka uh zatačka je pátek 13. smyk značka,
ukazuje, že Praha se přibližuje.
kára zrychluje nabírá na otáčkách
pije víc benzínu inu putuje po silničkách až dopluje
až mě doveze domů tam kde parta kryplů je eh
město Praha je věř tomu...
U silnice další kočička stopuje autíčka.
Já zastavím: slečno kam to potřebujete
„no do Prahy, na párty, na Penery.“
Ale život v Praze je hra,
tolik se může stát za tak malou chvíli,
jako třeba teď říkám ji, je to raz-dva
a už sedíme na zadním sedadle mého auta.
Hledám cíga, co tam kluci pohodili a pouta,
abych jí moh, spoutat snad upoutat.
Sem snad uchylák? Ne-ne!

Praha až k ránu se chodí spát.
Praha není jenom most a Hrad.
Praha je matka měst a nálad.
Praha co víc si můžu přát.

LA4:

PSH a k tomu připoj čtyřku a pak ještě i L
a dlouhá cesta
ha zapnout pásy a z kačáku tradá do centra.
Města Praha teďka volám číslo 02.
Bacha, z prava doprava zacpaná je magistrála
Marná snaha a krokem vlečeme se a zkáza ??? nám dává
a fronta je za náma, pro káru volná dráha,
kola dál točící za první pražskou atrakcí.
Po levé straně na Pavláku heráci tu stojící.
následuje další plán, tam se s váma nevydám.
Na Václaváku postávám, kapsářům nic nevydám.
Mezitím kus opodál na můstku breakdancebál
Aziro, Turec star, zas popojedem dál.
Klaksonu dlouhej tón v provozu rychlejšon,
za náma nervózní taxikář, tak šlapni na to,
na Žižkov, potom na romský gheto, pozor na auto
ať nejdem domů po svejch za celou
a rozmláčený okno. De to dokud je světlo
a je nám jedno jak daleko vydrží asi beňo.
A je tu cíl na štrýtu Vladimír.
hodit rukavici, parkovat na chodník přes hodiny.
A ulici zas z trochu jiný perspektivy checkovat.
musim zas očima chodce zkusim.
Šťastnou cestu, končim tam, kde sem začal, svoje kroky načal.
V rýmu projdu se, nezměnit svět, kudy se vydá pražská produkce?
V éteru beatu nával a break ulice to chci dál učit se ty ne?

Praha tak vzhůru do panoptika.
Praha ve smogu denně ukrytá.
Praha a zevling na Národce na gyros.
Praha a v létě turisty je jich tu dost.

Vladimír 518

Vidím okna tramvaj a domy,
lidi co chodí co bojí se sami.
Práva pro auta tím všichni pro šed'
každej to vidí jen málokdo řek.
Že středoevropský a středočeský,
příběhy pražský, totiž smíchovský,
světla co svítí do očí, co chvíli, co krok.
Zdravím všechny, co maj nad hlavou strop
Každý ráno je nám dáno
tohle město třetí patro
pro mě nevím, jaký pro vás v každym domě
sou lidi, co vidí svý životy.
Neznáme pravdy ne,
přesto sme tady PSH nazdar Lavore!
Zdravím všechny svý kámoše z Prahy,
mám vás rád, sme stejnej tým a to mě baví.
Milujem tohle město, je to náš domov,
přesto že spousta chyb, snad naše slovo naděje je.

Slyším ulici a hlasy tam dole,
píšu svůj text, co slyšíš teď ty.
Nebudeš sám, sme spolu, být pomáhá žít.
Co svět, co iluze na stěnách hledám klid.
A tak to nebude, špinavý těsto nejde prát
a tak to nebude, je to město nejde spát
když někdo kouká z okna, není fízl ale král,

Praha tyhle ulice v srdci navždy budu mít.
Praha neznáme pravdu přesto dopředu chci jít.
Praha možná že v iluzi přesto nepřestanu snít.
Praha smíchovský třetí patro vychutnám si klid.

Hlasuju proti

Hlasuju proti násilí na slunným dnu
hlasuju proti proti růžovejm snům,
hlasuju proti zasranejm náckům,
hlasuju pro mír a lásku, mír a lásku.

Orion:

Sem jeden z těch, kterej nezavírá voči před světem.
Učím se rozuměn mu, dejchat s ním. Nečumím za plotem
jako přes hranici co dělí dva světy vod sebe.
Na jedný straně peklo na druhý je cesta do nebe.
Leckdo si už vybral svůj styl,
v podstatě mír, za pár let hodně kil a pár vil
a po zbytku sil důchod na poště desátýho
každýho měsíce mít. Tak co chtít, za čím jít?
Už všechno proběhlo škola, další škola, dobrá práce,
čím víc tím líp je dobře zdá se zase.
Cíle se posunouj víc, věcí dokázat a chtít, bez ohledu nato co zato.
Však love na to sou musej bejt, logicky vzato.
Nejde to bez nich to je přece standard.
Dopředu za pokrokem, krok za krokem spěchat,
rozumně naříkat, do nekonečna čekat,
nic si neodříkat, to ne snad a nechat
to tak jak sme zvyklí si zvykat.

Vladimír:

Hlasuju proti násilí na modrým dnu,
vždyť není náš, žijeme s nima, tolik nezájmu
bolí ty, to vidíš já to vim.
V noci slyším stromy za voknem,
do větru řvát větve co skřípou do rytmu života.
Co je? Money - money make Evropa.
Protože co budeme chtít,
já totiž nechci řvát do mrtvejch lesů,
že člověk je něco víc a budu vždycky proti
růžovejm snům. Modlim se vážim si života.

Ted' a tad,y spolu dohromady můžem žít dál.
upřímně s čistým svědomím každý den usínat,
zvířata v klecích, co viděj pravdu.
Navždy znavenou v proudu potoka, těžko se budou ptát
co sou listy a strom, široká krajina.
Hlasuju proti fašizmu patenty na pravdu
přístupy ke světu, pokořit přírodu, ovládnout planetu.
U stropu na hřebíku visí ten čas, ten čas.
Suchej vítr do ksichtu vál zas vál zas.
Ted' zjistěj že seš tělo, duše, hlas.
A co po nás jen potopa přírodě provaz do roka
a co svědomí, co svědomí, co svědomí?
A co po nás jen potopa přírodě provaz do roka,
ne to nebolí, to nebolí, to nebolí.

Indy:

Hlasuju proti všem lidem co mačkaj zbraní spouště
proti všem co měněj naše lesy v pouště
a v šem těm, co nám berou naši mysl,
sílu, vzdělání i náladu a všem těm,
co k nám nepromlouvaj čelem ale zezadu.
Co boje se všech nápadů, ne z východu či západu.
Proti všem, co zneužijou svých konání,
co zbaběle svinstvo mezi sebou chrání,
neboť i když nevědí co činí, oni sou ti viní.
Ale i tak odpustil bys, i když nebudou už jiní
a jestli si to ty, kdo pochybuje nebo znovu činíš,
tak stejně jako já a tady PSH,
dobře víš, že vždycky mezi zlem a dobrem volíš.
Hlasuješ pro i proti, za co, komu, proč a zač,
Je to jako nikdy nekončící fotbalovej mač.
tak buď bdělej, pozor dej, když už si ten hráč.
Zvol si správnou trasu pro mě-za mě pivní basu,
hlavně nenásleduj slepou masu, nevěř kecům vo boji za čistou rasu
a zkus proti toku času uvěřit síle svého hlasu.

(PSH a Indy a Wich, Cesta Štrýtu/Hlasuju proti)

Myslíš na Mě

Na to nemáš synku. Jdeš spát a myslíš na mě, ráno vstaneš a myslíš na mě, chodíš po městě myslíš na mě, děláš svý beaty myslíš na mě, jenom na mě. Hugo Toxxx a James Cole, jou.

Hrál si jednou za měsíc a zase máš prazdnej diář,
nikdo tě neznal seš king, feymovej bitkař,
zahrál by sis v pornu, ale nemáš normu,
nemáš vůbec nic a už vůbec nemáš formu.

Buzno buzno křičíš dokola a znova,
buzno buzno křičíš častěj jak Donovan.

Vidím tě už z dálky jak si holíš podpaží,
doma máš svůj plakát činku a závaží.

Máš hrozný deo, říkal mi Neo,
nejsi famózní, seš koště a trochu nervózní.
Seš sám mistr komplex doktor perplex,
doma máš pod polštářem diazepam a subutex.

Udělám show vemu tvý vlastní flow,
budeš stát přede mnou a neřekneš ani slovo.
Pošlu ti email, vodpad, bordel, normalní spam,
na náky tablety, tydle ty hoděj se Vám.

Potkám tě v Bapu a nacpu do všech regálů,
zkrátím to a konečně utnu spoustu kraválu.

Dostaneš letenku, lopatu, vinici, kozí sejra,
budeš stát na svahu a tupě vejrat.

Tvoje lyrika je tvoje tragédie naprosto hrozná,
dá se využít tak akorát při sběru hrozna.

Až vzdechneš horkem, jak Mareš s norkem,
tvůj život z pohádky vyšumí jak Bolek s Lolkem.

Pošlu tě na sever nahoru přes hory k Turkům,
vysomruješ rajčata a vysomruješ vokurku.

Dědovi budeš po večerech čistit kalacha,
když budeš zlobit nepůjdeš nikam dostaneš zaracha.

Naučím tě nakládat olivy, vykucháš krůtu,
když budeš hodnej nalaďím ti TV z Bejrútu,
budeš mě prosit o letenku zpět,
vemu tvůj vlastní bič a budu tě na poli prohánět.

Ref.

Jdeš spát a myslíš na mě,
ráno vstaneš a myslíš na mě,
chodíš po městě a myslíš na mě,
sem velké Kyperské brouk v tvé hlavě
Jdeš spát a myslíš na mě,
ráno vstaneš a myslíš na mě,
chodíš po městě a myslíš na mě,
sem velké Kyperské brouk v tvé hlavě.
V neděli v kostele budeš litovat budeš se modlit,
přijdu tam s kotlíkem zatopím a budu kotlit.
Něco ti povím ukážu ti další fotky z novin,
tohle hovězí ty trubko má víc surovin.
André si dá a Wich si nedaj práska,
André s Wichem půjdou dál a každého psa spráskaj a kdopak si to odskáče,
bude to Jan Daněk patnáct let, nebo Hugo Versage, tvý špinavý maskáče.
Seš ultra, seš infra, seš mi putna.
Seš trapnej pasák ze směru Rudná.
Udělám hugomet, blbcomet, plamenomet, děvkomet,
nechám tě uletět a ve spirále uděláš přemet.
Poslouchám tě a připadám si jako v zoo,
samý ryby, kozy, lachtani, sobi a co z toho.
Příště tu budou velbloudi, tchoři, žirafy, tuleni,
troubo až ti vyrostou chlup koupímti holení.
Seš super, ale já sem speciál kerosín oktan,
seš smradlavěj pisoár tak trošku pochcán.
Sem skaut natural co už dvakrát ti načural,
sem kozí, seš losí, ale oba dva jsme bosí.
Žádám tě slib mi vendetu, pomstu, odvetu,
máš v ruce vzduchovku, já s Wichem máme beretu.
Přijed' na fest narvu tě do stanu pro začátečníky,
dostaneš dětským majk, plínky a kolem budou nočníky.
Dělal jsem panely, když ty si doma lepil letadýlka,
dělal jsem piece když si mouchámtrhal křídýlka.
Dělal jsem scifi když sis čet beefy čtyrlístek,
Indy a Wich jsou ready a stojej na svém místě.
Na nějakéj rooftop a kolik si jich udělal,

na nějaký roof top, naposled ses podělal.
Zalepím ti hubu lepidlem styrofix,
měl sem v ruce beltonu a ty si doma cucal fix.
Hej Hugo!

Ref

Vyrobím z tebe nejspíš svojí další bestovku,
nechám tě přespat v hotelu a seženu ti kšiltovku.
Nemůžu pokračovat přes cestu mě leží nějaký dží,
numero uno zrovna házíš patky v backstagy.
Je pozdě a měl by si mazat domů,
marš ke stolu učit se na zápočet dodělej školu.
Pustím tě na dízu, ale až po vízu,
už to mam zas pro koho dělat, tak díky za břízu.
Budeš mít diplom i když máš vyplo,
chci vidět jak postavíš Lego a nebo aspoň Duplo.
Nedělej makarón, nedělej špagety western,
nedělej primadon na a nažer se ještě.
Sem korba Řek Zorba silnej jak Tatra,
mám motivaci a teď už hořím jak vatra.
Kyperskej fištrón na tvůj citrón je vostrej jak břitva,
tvoje odpověď je blbá jak hrobka a pitva.
Nehas co nepálíš a schovej si ty svý blbý dema,
nepal co nezhasíš když na to ještě nemáš.
Seš kapku troufalej, teď už i zoufalej,
text na Marpa si čet druhý den, to ty seš pomalej.
Seš nedočkavej a neustále děláš stejný chyby,
seženu ti udici, splávek a pošlu tě na ryby.
Pošlu na tebe aspoň 100 Řeků,
dostaneš chaluhy k vánocům a buzuky do hlavy ty vořechu.
Pošlu tě přes řeku, styx celý tvý Dixxx,
Svět je nádherný, tak se přežer Tetramix.
Sem pošťák a ty seš jeden ze spousty balíku,
seš adresát kterýho mám v malíku.
Chceš mě chytit zatím se ti to ale nedaří,

sedíš čumíš do vody a děláš že rybaříš.

A buď rád že sem na tebe neřek úplně všechno,
vysral by ses na rap a začal dělat techno.

Jamesi!

Ref:

Úplně tě slyším jak reklamuješ, jak seš ublíženej, ježišmarja, hlavně mi nevolej: André, André, tohle je rok starej text..

Ne Hugo, tohle je rok starej trest, cha cha chaaa

Hlavně mi nechod' plakat na rameno, jak ti všichni ukradli tvůj styl, ty kariéro, to na vás teď choděj kids. XXL, aby sis tam narval tu svou frdel, vid' Jiří?

Dáváš si semnou pivo na baru, jakej seš kamarád, James Cole, ztrat' se ty koště.

Jste dva ubulený mazánci, utíkej se domu schovat pod sukni, než se strejda naštvě a nabacá ti!

(Indy, www.youtube.cz)

Smíchov - Újezd

Ref:

Smíchov – Újezd srpnová noc,
Hugo a Kmen, dva zmrdi maj moc.
2 cool black, black to cool,
jsme nevinní a máme hrozně čistej stůl

Vladimir 518:

Celej plán, na celej dnešní den
je jít v noci dělat ven tagy s Toxxxem
můj celej plán na celou dnešní noc
je červená barva 2 cool a striktnost.
Do toho se začnu hádat se svojí ženou,
myšlenky to utnou mi táhnou hlavou,
musím nás zatáhnout, do všeho říznout,
víš, sama dobře víš, je čas se trhnout.
Vorle prosím tě zbav mě toho,
ty seš doktor játro a já mám v hlavě psycho.
Nevím, co dělat, co dělat správně.

Orion:

Jako dáme kávu problém probereme.

Vladimir:

Budem chlastat?

Orion:

No to si piš!

Vladimir:

Známy doktor Orion

Orion:

Když platiš.

Vladimir:

Za barem bukvičák pod barem pes
na Újezdě určuje pes kdy bude tvůj konec.
Pivo jen do mě, vodka do mě,
rumy lej do mě, jointy do mě,

drinky jen do, mě žvára do mě ,
rumy lej lej všechny drogy do mě.

Orion:

Nejdřív určíme diagnózu
z těla vyženem pálenkou psychózu.
Poslouchej nulo mou poezii a ne prózu,
zaujmi u stolu požadovanou pózu.
Problém? Máš na krku Michala Hrůzu
nebo ti v KFC nedávaj majonézu?
Jo, s holkou rozchod do vztahu ti nepolezu
dáme dvojité Cuba libre a utrhnem se z řetězu.

Ref

Hugo Toxx:

Kráčím se svou igelitkou, mám sraz a vím že teď je čas one.
Ve vzduchu visí mistr průser a Kmen zná můj plán radikální úder.
Jedu sockou se sockou a starou bábou,
s igelitkou Albert s plechovkama s barvou.
Chrastím, mastím, ulicí sleduju
místa kde ráno bude mí jméno to slibuju.
Naběhnu do sklepa a páčím Kmena ze spáru Vorla a panáků a piva.
cejtím ve vzduchu trable, ale seru na to
a lámu celou věc přes koleno jak trafle.
Vorel v roli proroka snese vizi:

Orion:

Kam byste chodili zase vás chytěj fízli.

Hugo Toxxx:

Hovno, povídám, je ti skvěle v klubu
a chceš tradičně jenom vožrat všem hubu.

Orion:

Cejtim to v kostech bábo bude drámo.

Hugo Toxxx:

nemaluj benga na zed' jsou tři ráno

Orion:

A dyť vy dva na to máte pech ty héro!

Hugo Toxxx:

V tuhle hodinu si benga kouřej péro.
Vylezem ven s namrdanym Kmenem, dem.
Prví tagy padaj přímo před klubem, dem.
Krok za krokem s rudym bokem, hell,
případný svědek si může vylízat krel.
Bomby padaj není kdo by hlídal,
kdybys to viděl live tak bys vzteky chcípál.
Metal stylm pochcat všechno a je to,
jedem absolutně ultimátní tempo.
Máme svý zkratky nikdo neví nic,
neví co je to být dítě ulic,
umíme zmizet jako prachy z kapsy,
sme alergický stejně jako kočky na psy.
Když někdo sedí doma a šmíruje z okna,
bere telefon a vytáčí ty hovna,
raz dva tři sme o tři bloky dál,
jedna pět osm... A kurvá.

Vladimír:

Moje povinnost je teďka zkusit zdrhnout,
kurva proč tu stojím, měl bych do něj mrdnout.
Levá strana, stín tohle je můj směr.
Kurva, to je to o čem přednášel Vorel.
Běžím pryč, zmrđ za mnou vytahuje kvér,
prej: stůj nebo střelim, nevěřim.
Nemá šanci mě chytit, když běžím, lítám,
nikdo z vás mě neviděl při tom jak stříkám,
ale fajn, беру roha: ale pusť mě nech mě,
zdrhám ulicí prostě přímo rovně.
Za rohem vlítnu do křoví, furt jde po mě
nemám kudy zmizet, nemám šanci, maj mě!

Mí město z oken policejní káry,
mí ulice sleduju s policejní drožky,
maják, maják, už mě veze taxi ,
objednávám odvoz do nejbližší cely.

Kde máš toho druhého? Mluv, pod', pod'.
Nasrat, nebudu, ctím svojí smečku ,
nedostaneš slovo a zkus mi dát facku.
Ruce v poutech, slova v poutech,
neřeknu nic, vole, nejsem klouček.
Po šestý, po sedmý, nevím sám,
mám bohatý skills jak s fízem vyjebat.
Pener v cele, smrad, kanál ,
kocovina, výslech, je fízl jak Šemal.
Neustoupim nikam, zavřenej jak futral,
v poledne mě pustěj, jsem volnej král.

(Vladimir 518, Gorila vs.Architekt)

Vim já?

James Cole:

Vítám Vás, milí diváci,
nyní budou soupeřit dva štramáci,
velmi inteligentní Pražáci,
budou odpovídat na záludné otázky.
Který z nich pokoří bankomat?
Který vyvolený bude losovat?
A kdo skončí s encyklopedií psů,
kdo si odnese auru vítězů?

Orion:

Já si nic ne-e-pa-a-matuju,
v hlavě mám prázdno, protože furt... Leju.
Když se opiju, hlavu si rozbiju.
How do you do? Žiju v opiu.
Bydlím v hospodě, jako půl národa,
od patnácti se chlastá, je tu svoboda.
Stal se zázrak, pivo je levnější než voda,
to je naše kultura, pivní pohoda.
Domů se mi nikdy nechce,
lži vymejšlim, vymlouvám se manželce,
ona nadává, že si vzala ničemu,
všechno propiju a že jsem k ničemu (hajzle!).
Já už si zvyknul, hurá,
neřeším, i když problémů je fůra,
brácho, založ mi, bůra,
začíná to bejt moje noční, můra.
Nikdo už mi nic nepučí,
dluh platím dluhem,
jsem úplně v pí-či,
musím vymyslet nějaký byz,
moje poslední šance je AZ kvíz.

Ref.:

Jaké jsou Vaše záliby? - Vim já?

Chodíte rád na ryby? - Vim já?
Z kavaď jste sem přijeli? - Vim já?
A jak často jste v prdeli? - Pořád.

Z jak velké jste rodiny? - Vim já?
Už jste někoho zabili? - Vim já?
Kolikrát jste seděli? - Vim já?
A píču už jste viděli? - Mockrát.

Vladimír 518:

Jakkoli, kdykoli, cokoli se snažím vzpomenout,
lovím ve svý fazoli a... Oni prominou.
Vzpomínám si, jak jsem jako dítě jezdil šalinou,
disciplínou doby bylo bejt dětským hrdinou.
Co jsem ale dělal včera v noci, to fakt nevím,
zničeho nic, v devět ráno tady v Brně stojím,
chcaním se doufám trefím doprostřed křovin,
musím přepnout ukulele na herní režim.
Včera si mě pozvali do AZ kvízu,
přines jsem si svojí hlavu a v ní díru,
kobyli žena se vyptává, nemá míru,
já se otráveně drbu ve svym kníru.
V televizi Brno dělá samá verbež,
pokud se mám představit, Vladimír Kerekeš.
Rodinu a práci nemám, línej jak veš,
koníčkem je vyhrávat v soutěžích cash.
Data, značky, zkratky, vim já?
Občas ale čumím jak osel, í-á.
Sbírat fejm, to se v televizi dá,
AZ kvíz, to je ou shit hra!

Ref.:

James Cole:

Celej život pokládám zkurvený dotazy,
nikdy mi nenabídli žádný jiný pořady,
vlastně kecám, chvíli jsem dělal hip hap hop,

a potom stop a od té doby dělám tenhle job.
Dvakrát v týdnu vstávám, točíme do zásoby,
naložím svůj zadek do vlaku a pak šaliny,
zase se budu muset usmívat na diliny,
který se stejně jako já do pasti chytily.
Ahoj bábo, jak se máš, bábo, co děláš,
křížovky luštíš, ráda kuchtíš,
dědku, dědku, zdrháš před bábou na ryby (trhej!),
pověs nám všem svoje zkurvený záliby.
Máme tu i šampióna z minulého kola,
odnesl si tisíc korun a dnes tady smrdí znova,
vyhráváte učebnici, hry na ukulele (lálálá),
vyhráváte zájezd na víkend do prdele.
Do studia přichází dvě obrovité hlavy,
z mejh úst, jako vždycky, vychází zkratky,
vychází zvrátky, už není cesta zpátky,
zvracím ve studiu a zbytek mého života je sladký...

(PSH, Epilog)

Můj rap, můj svět

DJ Wich!

Vladimir 518:

Přicházím z velmi dobré rodiny a hodiny
vzpomínám na časy kdy sem školou povinný
moje máma mi posílá lásku a svačiny
mí vytlučení zuby potřebujou hodně skloviny
vychovávat děti v týdle době není laciný
běhám po lese jak indián, jsem jediný
od malička nesnáším poslouchat pokyny
miluju záporný hrdiny, nesnáším režimy
z hlíny a špíny vstává metloš
stíny a splíny, své srdce předlož
graffity to potom všechno rychle smetlo
zpívat musím na plno, jinak to nešlo
Maluju barevný oblaka na metro
byl jsem král, dneska je to retro
furt mě to bavilo, furt se to vleklo
pak přichází rap, s rapem přišlo peklo

Ref:

Ou-Ou rap je náš,
jdeme nahoru za všechno může čas:
Penérský dezert a PSH
WWW, Coltcha, Praha, Praha.
Ej Ej, East side unia,
všeho rapu světa absolvuju studia.
Mám svého génia, vědej to i rádia
máme své pódia, hecujem do maxima

Vladimir 518

Chodil sem na koncerty dobíjet energii,
sledoval sem rapery a určoval si strategii,

bylo nás pár scéna žila ve svý harmonii,
ale později se přihlásila nutně ke svý ironii.
Českej rap byl magickej svět,
neni možný na tom co bylo lpět,
neni možná jít zpět, tak dej mi pět,
my připsali k vývoji pár novejš vět.
Bigg boss jsme jak hejno vos,
moje pravý jméno je Ricky Brož,
to co najdeš v životě tak klidně boř,
proto opouštíme rap, ti dáme koš.
Mý srdce, můj rap,můj život, můj text,
žiju si svůj život jak sem se rozhod.
Mý srdce, můj rap,můj život, můj dech
žiju si svůj život jak sem se rozhod

Orion:

Pocházím z velmi dobrý rodiny,
sem frajer nejsem z žádný spodiny.
Skvěle mě vychovali moji rodiče,
za to jim děkuju každej den převelice.
Nechtěl sem bejt právník ani doktor,
možná tak kosmonaut a nebo dívčí instruktor,
reprezentovat v tenisu nebo fotbalu,
bejt jak Panenka přál sem si pomalu.
A ještě na škole seděl sem v lavici,
byla to 8.D a hovno sem měl v palici,
napsal první text a zjistil že chci rapovat,
nebyl to úspěch ale nešlo tomo odolat.
Hlavou proti zdi, neposlouchal sem rodiče,
dávali dobrý rady, mně to přišlo o ničem,
vstoupil sem sice do neznámý řeky,
ale věřil sem že to nebude na věky.
Myslim si že sem moc dobře udělal,
raper jako já se pěkně vypracoval,
makal sem na sobě a šel si za svym,
mám spoustu albumů a dál hustlim.
Mám rád všechny projekty, za kterejma stojim,

baví mě se poslouchat a baví mě jak to umím,
Vim, co dělám a vim proč točím ten film,
má hodně dílů, je to adrenalin.
Dřív jsme prodávaly dema na ulici,
teď máme Bigg Boss a jsme v dost jiný pozici,
čas letí i my se změnili,
ale děláme svoji věc, to čemu jsme věřili.

(PSH, Epilog)

Encore

Thank you, thank you, thank you, you're far too kind

Ref:

Now can I get an encore, do you want more.

Cookin raw with the Brooklyn boy.

So for one last time I need y'all to roar.

Now what the hell are you waitin for.

After me, there shall be no more.

So for one last time, nigga make some noise

Who you know fresher than Hov'? Riddle me that.

The rest of y'all know where I'm lyrically at.

Can't none of y'all mirror me back.

Yeah hearin me rap is like hearin G. Rap in his prime.

I'm, young H.O., rap's Grateful Dead.

Back to take over the globe, now break bread.

I'm in, Boeing jets, Global Express.

Out the country but the blueberry still connect.

On the low but the yacht got a triple deck.

But when you Young, what the fuck you expect? Yep, yep.

Grand openin, grand closin.

God damn your man Hov' cracked the can open again.

Who you gon' find doper than him with no pen,

just draw off inspiration.

Soon you gon' see you can't replace him

with cheap imitations for DESE GENERATIONS

What the hell are you waiting forrrr?

Look what you made me do, look what I made for you.

Knew if I paid my dues, how will they pay you.

When you first come in the game, they try to play you.

Then you drop a couple of hits, look how they wave to you.

From Marcy to Madison Square,

the only thing that matters in just a matter of years.

As fate would have it, Jay's status appears,
to be at an all-time high, perfect time to say goodbye.
When I come back like Jordan, wearin the 4-5,
it ain't to play games witchu,
it's to aim at you, probably maim you.
If I owe you I'm blowin you to smithereens.
Cocksucker take one for your team.
And I need you to remember one thing!
I came, I saw, I conquered,
from record sales, to sold out concerts.
So muh'fucker if you want this encore,
I need you to scream, 'til your lungs get sore!

Kanye West:

OWWWW! It's star time
This man is MADE! He's KILLIN all y'all jive turkeys
Do y'all want more of the Jigga man?
Well if y'all want more of the Jigga man
Then I need y'all to help me, bring him back to stage.
Say Hova, c'mon say it!
HO-VA! HO-VA! Are y'all out there? HO-VA! HO-VA!
Are y'all out there? C'mon, louder!
Yeah, now see that's what I'm talkin bout
They love you Jigga - they love you Jigga!

Jay-Z

I like the way this one feel
It's so muh'fuckin soulful man!
Whoahhhhhhhhhhhhh
Yeah, okay

So this here is the victory lap.
Then I'm lea-vin, that's how you get me back.
After a year of them 16's, it's one point two.
And that's two point four, and I'm only doin two.
You wanted to gain attention new dudes.
I can get you BET and TRL too.

You wanna be in the public, send your budget.
Well fuck it, I ain't budgin!
Young did it to death, you gotta love it.
Record companies told me I couldn't cut it.
Now look at me, all star-studded.
Golfer above par like I putted.
All cause the shit I uttered, was utterly ridiculous.
How sick is this?
You want to bang, send Kanye change, send Just some dust.
Send Hip a grip, then you got' spit.
A little somethin like this, WOO!
What the hell are you waiting for?

(Jay Z, The Black Album)